

DYAL SINGH PUBLIC LIBRARY
READING ROOM
8A, CANNUGHT PLACE,
NEW DELHI

Dyal Singh Public Library

READING ROOM

8-A, CONNAUGHT PLACE, NEW DELHI-1.

Cl. No. **49F439**

ع ۱۱ ف

Ac. No. 426

Date of release for loan

This book should be returned on or before the date last stamped below. An overdue charge of 0.10 P. will be charged for each day the book is kept overtime.

[illegible]

فَنِّ افسانہ نگاری

وقار عظیم

فرین افسانہ نگاری

(ترمیم و اضافہ شدہ ایڈیشن)

قیمت :- سات روپے

ناشر :- چمن بکڈپو اردو بازار - دہلی

(مطبوعہ :- محبوب المطابع برقی پریس، دہلی)

عابدہ کے نام

فہرست

۱۷	۱	افسانے کی حقیقت
۶۳	۲	موضوع کی تلاش اور مواد کی فراہمی
۸۳	۳	پلاٹ (۱)
۱۱۱	۴	پلاٹ (۲)
۱۲۵	۵	افسانے کی سُرخ
۱۳۷	۶	کہانی کی فنی ترتیب اور مضامندی
۱۶۵	۷	تمہید اور خاتمہ

۱۸۹	۸	افسانہ اور سیرت کشی
۲۱۹	۹	افسانہ اور رومان
۲۵۳	۱۰	افسانہ اور حقیقت
۲۷۷	۱۱	افسانہ اور مقامی رنگ
۲۹۵	۱۲	افسانے کے اسالیب
۳۰۹	۱۳	افسانہ اور افسانہ نگار
۳۳۷	۱۴	افسانہ نگار اور قاری
۳۶۱	۱۵	ابھی کہانی

دیباچہ طبع ثانی

۱۹۳۵ء کے شروع میں میں نے ایک کتاب "افسانہ نگاری" کے نام سے لکھی تھی اور سولے اس وقت کے جب میں نے اکٹھی بہت سی کتابیں اپنے کمرے میں رکھی دیکھیں اور انہیں اپنے دوستوں اور کرم فرادوں کی خدمت میں پیش کرنا شروع کیا۔ میں اس کتاب کی طرف سے کبھی مطمئن نہیں ہوا۔ دوسروں کے کہے بغیر بھی مجھے اس میں بہت سی خامیاں نظر آتی تھیں۔ (اور یہ ساری خامیاں میرے خیال میں مصنف بننے کے شوق اور جوش کا نتیجہ تھیں) میں اس کا منتظر تھا کہ کتاب ختم ہو جائے تو اس پر نظر ثانی کروں۔ کتاب ختم ہو گئی میں کئی دفعہ اسے لے کر بیٹھا بھی لیکن ہر دفعہ فرصت اطمینان اور ہمت کی کمی محسوس ہوتی۔ لیکن اب مختلف سمتوں سے تقاضا ہوا اور اتفاق سے فرصت اور اطمینان کا وقت بھی مل گیا تو میں نے اس کتاب پر نظر ثانی کی ہے۔ موضوع کی مناسبت اور شاید تجارتی پہلوئی انادیت کے پیش نظر اس مرتبہ کتاب کا نام "فن افسانہ نگاری" رکھ دیا ہے۔

کتاب پر نظر ثانی کرتے وقت میں نے مختلف ابواب میں خاصی کاٹ چھانٹ بھی کی ہے اور ترمیم اور اضافے سے بھی کام لیا ہے۔ "شعور کی رو" کے نفسیاتی فن نے پلاٹ اور کردار نگاری کے مفہوم اور طریقوں میں جو فرق پیدا کر دئے ہیں ان کی وجہ سے ان دیباچوں میں خاص طور پر تبدیلیاں اور اضافے ضروری تھے۔ بارہواں باب بالکل نیا اضافہ ہے۔ دوسرا باب بھی تھوڑے بہت فرق کے ساتھ دوبارہ لکھا گیا ہے۔ باقی بابوں میں بھی بیان کا جو غیر ضروری جوش تھا اُسے بھی میں نے حتی الامکان مناسب حدوں میں لانے کی کوشش کی ہے اور اس طرح میرا خیال ہے کہ اب کتاب پہلے سے بہت بہتر ہو گئی ہے۔ پھر بھی "حرف آخر" نہیں۔ اولیٰ تو اس لئے کہ یہ زافعی "حرف آخر" نہیں اور دوسرے اس لئے بھی کہ افسانے کے فن کے متعلق جب بھی کچھ لکھا جائے اُسے انتہائی کوشش کے باوجود

”حرف آخر“ نہیں کہا جاسکتا۔ افسانہ (اپنے موجودہ مفہوم میں) ہمارے اپنے زمانے کی چیز ہے۔ ہمارے ہی زمانے میں اس نے اتنی فیکلیں بدلی ہیں کہ اب اس کی پہلی اور موجودہ ہیئت میں زمین آسمان کا فرق ہے۔ اس ہیئت کثافتی ”میں اسے پہچانتا بھی آسان نہیں۔ افسانہ جس زمانے کی چیز ہے، اس زمانے کے مزاج کی ساری خصوصیتیں بھی اس میں موجود ہیں۔ زمانہ تیز زد ہے۔ وہ شستی اور رنگ ردی سے جلدی تھک جاتا ہے۔ اس زمانے کے مصروف و مشغول انسان کو اپنی دلچسپی کے لئے کسی ایسی چیز کی ضرورت تھی جس میں اسے زیادہ وقت نہ صرف کرنا پڑے، جس سے اس کی جلد تھک جانے والی روح اکتا کر بھاگنے کی کوشش نہ کرے۔ اسے کسی ایسی چیز کی ضرورت تھی جس میں فن کی نزاکت ہو، اختصار اور ایجاز ہو، تفصیلوں سے زیادہ تصورات آفرینی ہو اور جو اس کے جذبات پر تیزی سے اثر انداز ہونے کے علاوہ اس کے خیال کو عمل کا موقع دے، جو اس مصروف، مشغول، تھکے ماندے انسان کو حقیقت کی ٹھوس اور تلخ دنیا سے بچا کر تھوڑی دیر کے لئے اسے نرم و نازک بازوؤں میں پناہ دے سکے۔ افسانے نے نئے زمانے اور نئے زمانے کے انسان کے لئے وہی سب کچھ ہیتا کر دیا جس کی اسے ضرورت تھی اور اس لئے اس نے رفتہ رفتہ اتنی مقبولیت حاصل کی کہ اب وہ ادب کی ساری اصناف پر چھایا ہوا ہے۔ افسانوں کی کتابیں اور افسانوں سے بھرے ہوئے مجموعے اس تیزی سے شائع ہو رہے ہیں کہ مصروف انسان کے لئے شاید ان کی رفتار کا ساتھ دینا بھی دشوار بن گیا ہے۔ افسانوں کی اس مقبولیت کا ایک نتیجہ یہ نکلا ہے کہ افسانے کے فن نے بڑی تیزی کے ساتھ نئی راہیں اختیار کی ہیں اور اب اس کا فن اس منزل پر پہنچ گیا ہے جہاں تک اس کے پہنچے کا تصور بھی مشکل تھا لیکن اب جبکہ زمانے نے اس کی ہچک اور صلاحیتوں کو دیکھ لیا ہے ہم آسانی سے کہہ سکتے ہیں کہ افسانے کے فن کو ابھی اور بدلتا ہے۔ ابھی بہت سی راہیں ہیں جو اسے طے کرنی ہیں، بہت سے نئے راستے ہیں جو اسے بنانے ہیں۔ ابھی اس میں ایسے تجربوں کی گنجائش ہے جن کا حال کسی نے آج تک نہیں سنا۔ اس سہ سال اور ہچک دار فن کے ساتھ

ماضی کی بڑی بڑی روایتیں ہیں اور یہ روایتیں ایک ایسے روشن اور رنگین مستقبل کی طرف اشارہ کر رہی ہیں جس میں افسانے کے فن کے لئے ہزار ہائے امکانات چھپے ہوئے ہیں۔ ان نئے امکانات کی امید سب کو ہے لیکن ان کی ہیئت کا علم کسی کو نہیں، اور اس لئے افسانے کے فن کے متعلق کچھ لکھ کر یہ کہنا کہ یہ حرف آخر ہے ماضی اور مستقبل کی طرف سے آنکھیں بند کر لینا ہے۔ میرے نزدیک تو یہ کہنا بھی غلطی ہے کہ افسانے کا فن اس وقت جس حالت میں ہے اس کے متعلق سب کچھ لکھا جا چکا ہے۔ یہ فن اتنی ترقی کر کے بھی ابھی عبوری دور سے گزر رہا ہے اور اسی لئے اس کے متعلق کوئی نظر یا مرتب قاعدے بنانے بھی ممکن نہیں۔ آپ اس کتاب کو ان حالات کی روشنی میں دیکھئے ممکن ہے آپ کو زیادہ مایوسی نہ ہو۔

”افسانہ نگاری“ شائع ہوئی تھی تو اس پر استاد مکرم پروفیسر سعد حسن رضوی نے ایک مختصر تعارف لکھ کر محمد پرکرم فرمایا تھا۔ کاغذ کی کمی کی وجہ سے اس مرتبہ میں نے وہ تعارف کتاب میں شامل نہیں کیا۔ تاہم ان کے الطاف کریمانہ کا ممنون اب بھی ہوں۔ میرے دوست غلام عباس صاحب نے مجھے بعض ایسی کتابیں ڈیرھنے کو دی تھیں جن سے اس کتاب کے مواد میں ترمیمیں اور اضافے کرنے میں مجھے بے حد مدد ملی ہیں اس سلسلے میں غلام عباس صاحب کا ممنون ہوں۔

مجھے اپنے عزیز شاگرد محمد صدیق صاحب مالک ادارہ ادبیات نو کا بھی شکریہ ادا کرنا ہے جنہوں نے تقاضے کر کے مجھ سے اس کتاب کی نظر ثانی کرائی لیکن بعض مجبوریوں کی وجہ سے اسے شائع نہیں کر سکے۔
ادب یہ کتاب نظر ثانی کے کوئی چار سال بعد شائع ہو رہی ہے۔

وقار عظیم

دیباچہ طبع سوم

افسانہ نگاری کا پہلا ایڈیشن ۱۹۳۵ء میں اور دوسرا (فن افسانہ نگاری کے نام سے) ۱۹۳۹ء میں شائع ہوا تھا۔ دوسرے ایڈیشن کے تعلق میں نے ۱۹۳۹ء میں عرض کیا تھا کہ وہ بہت سی ترمیموں اور اضافوں کے بعد شائع کیا جا رہا ہے۔ اس وقت مختلف بابوں میں مطالب کے حواض نے کئے گئے تھے ان کے مصلحہ کتاب میں ایک نیا باب بھی بڑھایا گیا تھا اور کتاب کی ضخامت میں چند صفحات کا اضافہ ہو گیا تھا۔

۱۹۳۹ء کا ایڈیشن کئی سال پہلے ختم ہو گیا اور جب بازار میں اس کی مانگ ہوئی تو میں نے اس پر نظر ثانی شروع کی۔ نظر ثانی کرتے وقت محسوس ہوا کہ کتاب کے ابواب میں خاصی کاٹ چھانٹ کی ضرورت کے علاوہ بعض نئے ابواب کا شامل کرنا ضروری ہے۔ اس مقصد سے ایک بار پھر انگریزی کتابوں کا مطالعہ شروع کر کے مواد کی فراہمی کی طرف توجہ کی۔ جوں جوں نئی کتابیں سامنے آتیں یہی خیال پیدا ہوتا کہ اس مرتبہ کتاب کے مطالب کو نئے سانچے میں ڈھالا جائے۔ اسی خیال نے کام کو غاصا طول دے دیا اور جس کام کا آغاز تین چار سال ہوئے کیا تھا وہ اب کہیں جا کر اس قابل ہو رہا ہے کہ میں اس کی طرف سے مطمئن ہوں۔

اس کتاب کا پہلا اور دوسرا ایڈیشن جن صاحبان کی نظر سے گزرا ہے انھیں یہی نظر میں یہ کتاب بالکل مختلف اور بعض حیثیتوں سے بالکل نئی معلوم ہوگی۔ کتاب میں جو اضافے ہوئے ہیں ان کی نوعیت دو طرح کی ہے۔ اول تو وہ افسانے ہیں جو مختلف بابوں میں ہوئے ہیں۔ ان کے متعلق صرف یہ عرض کرنا ہے کہ سر باب میں کچھ نہ کچھ باتیں ضرور بڑھائی گئی ہیں لیکن بعض صورتوں میں ان بڑھائی ہوئی

باتوں کی وجہ سے باب کی پوری ہیئت ہی بدل گئی ہے۔ افسانہ کیا ہے؟ افسانہ اُدردمان، افسانے کی فنی ترتیب اور فن اور فن کار اسی طرح کے ابواب ہیں۔ افسانہ اور حقیقت، افسانہ اور مقامی رنگ، اور افسانہ نگار اور قاری نئے باب ہیں اور ان میں اس طرح کی باتیں کہی گئی ہیں جن کی طرف اُردو کی تحریروں میں اشارے تڑپتے ہیں لیکن ان پر تفصیل سے بحث نہیں کی گئی۔ افسانہ نگاری کے فن کے متعلق یہ باتیں اس انداز میں گویا سب سے پہلے کہی گئی ہیں۔ ان ترمیموں اور اضافوں کا نتیجہ یہ نکلا کہ اب "فن افسانہ نگاری" کی ضخامت پہلے سے دوگنی ہو گئی ہے اور یہ کسی پُرانی کتاب کا نیا ایڈیشن ہونے کے بجائے حقیقت میں ایک نئی کتاب ہے۔

کتاب پر نظر ثانی کرنے سے پہلے میں نے جن انگریزی کی کتابوں سے خاص طور پر فائدہ اٹھایا ان کے نام ذیل میں درج ہیں کہ جو صاحبان افسانہ نگاری کے فن کا مطالعہ زیادہ تفصیل سے کرنا چاہتے ہیں وہ انہیں پڑھ سکیں:-

BLISS Perry A Study of Prose Fiction

Henry James The Art of Fiction

H.E. Bates The Modern Short Story

Bertha Evans WDA Short Stories of Today

Henry James The House of Fiction

Brander Matthews The Philosophy of the Short Story

Edith Wharton The Writing of Fiction

J. Isacs Assessment of Twentieth

	Century Literature
W.V.O'Connor	Forms Of Modern Fiction
R. West and R. Stallman	The Art Of Modern Fiction
Foster Harris	Basic Formulas Of Fiction
Hoffman	Fundamentals Of Fiction Writing
Edgar	Art Of the Novel
A.C. Ward	Aspects Of Modern Short Story
Robert Smith	Writing Fiction, Techniques Of the Craft
John Aldridge	Critiques and Essays On Modern Fiction
Edward J.O'Brien	The Advance Of Short Story
Robert Oberfirst	Technique Sells the Short Stories
Barry Pain	The Short Story

R. Francis Foster How to write and Sell Short Stories

کتاب کی تیاری اور طباعت کے مختلف مراحل میں اردو مرکز کے مالک و منتظم جناب ظہیر الدین صاحب نے اس کام میں جس دلچسپی کا اظہار کیا ہے اس کے لئے شکریہ بڑی رسمی چیز ہے، اس لئے کہ ان کی حیثیت میرے لئے ناشر کی کم اور ایک مشفق بھائی کی زیادہ ہے اور ہمارے معاشرے میں بھائیوں کا شکریہ ادا کرنا جذبہ احسان مندی کے اظہار کی پسندیدہ صورت نہیں۔

وقار عظیم

افسانے کی حقیقت

بدیہی اسباب کی بنا پر مختصر افسانہ ہمارے زمانے کی سب سے مقبول ادبی صنف ہے۔ مقبولیت کا سب سے بڑا سبب تو یہ ہے کہ سائنس کے اس برق رفتار عہد میں انسان کی سب سے بڑی دولت زندگی کے تیزی سے گزرتے ہوئے لمحات ہیں۔ ان تیزی سے گزرتے ہوئے لمحات کی قیمت مقابلے اور مسابقتی نے اور بھی بڑھا دی ہے اور یہی فرصت ناپیدا اور اس لئے حد درجہ بیش بہا دولت بن گئی ہے۔ وقت اور فرصت کی اس اہمیت کا اثر زندگی کے ہر شعبے پر پڑا ہے اور فن نے جو زندگی کے میلانات کا عکس ہے اپنے آپ کو ایسے سانچوں میں ڈھالا ہے جو زمانے کے مزاج سے مطابقت رکھتے ہوں۔ اس طرح نئے فن بھی پیدا ہوئے ہیں اور پرانے فن کی صورت بھی بدلی ہے ادب میں زمانے کے اس نئے مزاج کا بہترین منظر مختصر افسانہ ہے۔

وہ زمانے کے مزاج کا منظر بھی ہے اور اس زمانے میں زندگی کے دن گزارنے والے انسان کی جذباتی اور نفسیاتی ضرورتوں اور تقاضوں کی تسکین کا وسیلہ بھی۔ انسان کو اتنی فرصت نہیں کہ وہ تفریح کی ضرورت اور اہمیت کے احساس کے باوجود تفریح کے ایسے مشغلے اختیار کرے جن میں وقت زیادہ صرف ہوتا ہے، یا ایسی چیزوں کا مطالعہ کرے جو اس سے غور و فکر اور توجہ و انہماک کا مطالبہ کرتی ہوں۔ مختصر افسانے نے انسان کی ان مجبوریوں اور پابندیوں میں اُسے وہی چیز دی ہے جس کی اُسے ضرورت تھی، اور ایک ایسے انداز میں دی ہے جو زمانے کی نزاکتوں اور لطافتوں سے مطابقت اور تناسب رکھتا ہے۔ دفتر جلتے ہوئے، بس میں بیٹھے بیٹھے، دوپہر کا کھانا کھاتے اور شام کی چائے پیتے وقت ہوٹل میں، ایک پروگرام اور دوسرے پروگرام کے درمیان کے مختصر سے وقفے میں، آج کل کا مصروف انسان انسانی سے ایک مختصر افسانہ پڑھ کر اپنے ذہن کے لئے تسکین، تشفی اور سرور و انبساط کا وہ سرمایہ فراہم کر لیتا ہے جس کی ضرورت اُسے ہمیشہ رہی ہے اور آج اور بھی زیادہ ہے۔

یہی باتیں ہیں جنہوں نے افسانے کو موجودہ دور کی سب سے مقبول صنف بنایا ہے۔ ایک خاص دور کا بڑھنے والا جس چیز کا مطالبہ کرتا ہے، لکھنے والوں نے اُسے وہی چیز دی ہے۔ یوں کہانی انسان کے لئے کوئی نئی چیز نہیں۔ اپنی اجتماعی زندگی کے بالکل ابتدائی دور سے

کہانی کہنا اور کہانی سنانا انسان کا محبوب و مرغوب مشغلہ رہا ہے اور شرق و مغرب دونوں میں اس نے مختلف شکلیں اختیار کیں اور مختلف نام پائے Romance, Tall, Parable, Fable, Legend, myth

قصہ کہانی، داستان، حکایت، روایت ان بہت سے ناموں میں سے چند ہیں اور ہر ایک کے مفہوم میں تھوڑا تھوڑا سا، بعض صورتوں میں بہت تھوڑا اور بہت نازک فرق ہے۔ یہی نازک فرق ہے جو کہانی کی دوسری قسموں اور اس صنف میں موجود ہے جسے ہم مختصر افسانہ Short Story کہتے ہیں۔ Brander Matthews

نے چھوٹی کہانیوں کے اس فرق کی وضاحت اور مختصر افسانے کے انشاء کا ذکر بڑے اچھے الفاظ میں کیا ہے :-

”مختصر افسانہ اُن کہانیوں سے بالکل مختلف اور امتیازی صنف ہے جو اتفاق سے کہانی ہونے کے علاوہ مختصر بھی ہوتی ہیں۔ یہ کہانی کی ایک واضح فنی صورت ہے، اور ایجاز و اختصار، جدت، فنی حسن اور تخیل کی چاشنی اس کی امتیازی خصوصیات ہیں۔“

یہی امتیازی خصوصیات ہیں جن کی بنا پر اب سے تقریباً ایک صدی یا اس سے بھی کچھ پہلے (۱۸۴۲ء میں) امریکی افسانہ نگار... Edgar Allan Poe نے ایک واضح صنف ادب کی حیثیت سے اس کی تعریف کی۔ اپنے ہم عصر ارمقون (Hawthorne) کا

کہانیوں کا تعارف کراتے ہوئے اس نے لکھا ہے کہ:-
 ”ایک چابک دست فنکار نے ایک کہانی لکھی ہے۔ اس
 نے بڑی احتیاط اور غور و فکر کے بعد یہ طے کیا کہ وہ اپنے قاری
 کے ذہن پر کون سا واحد تاثر قائم کرنا چاہتا ہے۔ اس واحد
 تاثر کو ہمیشہ نظر رکھ کر وہ ایسے واقعات پیش کرتا ہے جن
 سے یہ مقصود تاثر پیدا ہو سکے۔ اس کی پوری کہانی میں
 ایک لفظ بھی ایسا نہیں جس کا مقصد براہ راست یا بالواسطہ
 اس مخصوص تاثر کا پیدا کرنا نہ ہو۔“

Poe کی اس فنی تعریف کے بعد مختصر کہانی کی ایک واضح اور
 امتیازی صنف کا آغاز ہوا اور پھر اور ہارٹھون نے امریکہ میں گوگول اور
 اور جیورف نے روس میں اور فلائیر اور موبیساں نے فرانس میں اس صنف
 کا ادبی مقام متعین کیا۔ یہ بات اب سے ایک صدی سے زیادہ پہلے
 کی ہے۔ اس کے بعد سے اب تک بلاشبہ ہزاروں کہانیاں لکھی گئی ہیں۔
 اور خود کہانی (یا مختصر افسانہ) لکھنے والوں اور اس صنف کے نقادوں
 نے اس کی سیکڑوں تعریفیں کر کے اس کے فنی حدود مقرر کئے ہیں۔ ان
 بیشتر تعریفوں میں چند کا اعادہ شاید اس سبق کے تازہ کرنے میں مدد دے۔
 جسے افسانے کے مصنف اور قاری دونوں نے بھلا دیا ہے۔ افسانے
 اور دوسری طرح کی مختصر کہانیوں کا باہمی فرق بتاتے ہوئے A.J.J.
 Ratcliff نے لکھا ہے کہ ”مختصر افسانہ سیدھی سادی کہانی

نہیں بلکہ ایک ایسی فنی تخلیق ہے جس میں فن کار کے ارادے اور حکمت کو دخل ہوتا ہے۔ یہ فنی تخلیق خود **Ratchell** کے الفاظ میں اور امریکہ کی معروف افسانہ نگار خاتون **Ms الزبتھ بووین** کے نزدیک عہد حاضر کی پیداوار ہے۔ **H. G. Wells** نے مختصر افسانے کی تعریف کرتے ہوئے اُسے ”قصے کی ایسی قسم“ بتایا ہے جسے ”آدھ گھنٹہ میں پڑھا جاسکے“۔ چیخوف کے خیال میں مختصر افسانے کا امتیاز یہ ہے کہ نہ اس کا دافع آغاز ہوتا ہے اور نہ دافع انجام **O'Brien** و **Edgar** کے نزدیک ”مختصر افسانے کی پہلی شناخت یہ ہے کہ افسانہ نگار نے اپنے منتخب کئے ہوئے حقائق اور واقعات کو حد درجہ مؤثر بنایا ہو۔“ **W. B. Pitkin** مختصر افسانے کو ”ایسا بیانیہ ڈراما“ بتاتا ہے ”جو واحد تاثر پیدا کرے۔“

G. B. Emerson نے مختصر افسانے کی ذرا مفصل تعریف کرتے ہوئے لکھا ہے کہ

”مختصر افسانہ ایک مختصر تخیلی تخلیق ہے جس سے کسی ایک مخصوص واقعے یا ایک مخصوص کردار کا نقش پلاٹ کے ذریعے اس طرح ابھارا جاتا ہے کہ پلاٹ کی ترتیب و تنظیم سے ایک مخصوص (واحد) تاثر پیدا ہو سکے۔“

اسی طرح **Clayton Hamilton** اپنی کتاب **Materials of Fiction** میں مختصر افسانے کا مقصد یہ بتاتا

ہے کہ وہ کم سے کم لفظوں میں اور زیادہ سے زیادہ موثر انداز میں پڑھنے والے کے ذہن میں ایک واحد تاثر پیدا کرے۔

ان سب تعریفوں (جو حقیقت میں بے شمار تعریفوں میں سے صرف چند ہیں) کا تجزیہ کیا جائے تو جو باتیں نمایاں طور پر سامنے آتی ہیں یہ ہیں:

۱۔ مختصر افسانہ نثر کی ایک مختصر بیانیہ تحریر (تخلیق) ہے جو ایک واحد ڈرامائی واقعے کو ابھارتی ہے۔

۲۔ مختصر افسانے میں کسی ایک کردار (یا کرداروں کے ایک مخصوص گروہ) کے نقوش نمایاں کئے جاتے ہیں (اس میں کردار کی ذہنی کشمکش یا اس کی زندگی کا کوئی ایک واقعہ بھی شامل ہے۔

۳۔ مختصر افسانے میں واقعات کی تفصیل اتنے اختصار اور ایجاز کے ساتھ بیان کی جاتی ہے کہ پڑھنے والے کا ذہن اس کا ایک (واحد) تاثر قبول کرے۔

اس کے علاوہ ان مختلف تعریفوں میں جن دوسری باتوں کی طرف اشارہ کیا گیا ہے، وہ یہ ہیں:-

۱۔ مختصر افسانہ ایسا ہونا چاہیے کہ اُسے آدھ گھنٹہ میں پڑھا جاسکے۔

۲۔ مختصر افسانے میں کوئی واضح آغاز اور انجام نہیں ہوتا۔

یہ دو باتیں ان تعریفوں میں محض ضمناً آگئی ہیں۔ غور کیا جائے تو حقیقت میں یہ باتیں ان بنیادی خصوصیات یا اس بنیادی خصوصیت

کے نتائج ہیں جو افسانے کی ہر تعریف میں مشترک ہے۔ افسانے کا بنیادی فنی مقصد وحدتِ تاثر ہے کسی ادبی تخلیق سے وحدتِ تاثر کی توقع اسی صورت میں کی جاسکتی ہے کہ اُسے ایک نشست میں پڑھا جاسکے۔ کسی طویل تخلیق یا تصنیف کے مطالعے کے دوران میں جو متعدد وقفے آتے ہیں ان سے اس تاثر کے بدل جانے اور بعض صورتوں میں ختم ہو جانے کا امکان اور اندیشہ ہوتا ہے جو ابتدائی مطالعے میں قائم ہوا تھا۔ کبھی کبھی تو مطالعے کے دوران میں ایک مختصر سا وقفہ بھی تاثر کی وحدت ختم کرنے کے لئے کافی ہے۔ مختصر افسانے کے مصنفوں، نقادوں اور مہتممروں نے اسی نفسیاتی ضرورت اور احساس کے تحت اس کی طوالت پر الفاظ کی تعداد اور وقت کی ایک خاص مدت کی قیدیں لگائی ہیں اور کہا ہے کہ مطالعے کی اس مختصر مدت میں قاری کا دل افسانہ نگار کی ٹمٹھی میں ہوتا ہے، اور کوئی بیرونی اثر (جس میں ممکن بھی شامل ہے) اس تاثر کے عمل میں مغل نہیں ہوتا۔ اس طرح گویا مختصر افسانے کی پہلی شرط اس کا اختصار ہے۔

اس شرط کو اپنے فن کا نقطہ آغاز سمجھ کر افسانہ نگار جب اپنے فنی عمل کی راہ متعین کرتا ہے تو اُسے مختلف مدارج و مراحل میں اختصار کی یہ بنیادی شرط (جو حقیقت میں وحدتِ تاثر پیدا کرنے کی لازمی شرط ہے) اپنے سامنے رکھنی پڑتی ہے۔ لیکن سوال یہ ہے کہ افسانہ نگار کے فن کے وہ مختلف مدارج و مراحل کیا ہیں۔ پہلا مرحلہ اور بنیادی مرحلہ

جسے افسانے کا مقصد بھی کہنا چاہیے وہی ہے جس کی طرف ابھی اشارہ کیا گیا۔ اگر افسانہ نگار نے یہ مرحلہ کامیابی سے طے نہیں کیا تو اسے اگلے مرحلے طے کرنے میں طرح طرح کی دُشواریوں کا سامنا کرنا پڑے گا۔ جب تک اُسے اسی بات کا علم نہ ہو اور جب تک اس نے یہ فیصلہ نہ کیا ہو کہ افسانے کے ذریعہ وہ کون سا واحد تاثر پیدا کرنا چاہتا ہے تو وہ کیسے سوچ سکے گا کہ یہ تاثر کیسے پیدا کیا جائے۔ اس کے برخلاف جب اُسے یقین کے ساتھ یہ معلوم ہے کہ اس کے افسانے کا فنی مقصد کون سا واحد تاثر ہے تو دوسرے مرحلے خود بخود سامنے آجاتے ہیں۔ اس لئے مقصد کے یقینی تعین کے بعد فوراً ہی یہ سوال پیدا ہوتا ہے کہ یہ مقصد کس طرح حاصل کیا جائے۔ یا یوں کہیے کہ یہ تاثر کیسے پیدا یا قائم کیا جائے۔ یہ گویا دوسرا مرحلہ ہے۔

اس مرحلے پر افسانہ نگار اپنے گونا گوں مشاہدات اور تجربات میں سے بعض کو یہ مخصوص تاثر پیدا کرنے کے لئے منتخب کرتا ہے اور بعض اوقات ان مشاہدات اور تجربات سے الگ ہٹ کر اپنے مقصد کے لئے بعض نئے تجربات کی تخلیق کرتا ہے اور اس کام میں تصور اور تخیل سے پوری مدد لیتا ہے۔ اس موقع پر اس کا رجحان حقیقت کے بجائے رومانیت کی طرف ہوتا ہے، اس لئے تاثر کی وحدت اور شدت کے لئے اسے معمولی کی بجائے غیر معمولی کی مدد لینی پڑتی ہے۔ اختصار، ایجاز اور حسن انتخاب یوں تو ہر طرح کے فن کے حسن کا وسیلہ ہے، لیکن مختصر افسانے میں اس کی اہمیت

اس لئے زیادہ ہے کہ اگر افسانہ نگار نے واقعات کے انتخاب میں پوری احتیاط اور فنی چابک دستی سے کام نہیں لیا تو اس کا اثر فنی عمل کے دوسرے مرحلوں اور پہلوؤں پر پڑے گا اور اس طرح وحدت تاثر میں کمی آجائے گی۔ مشاہدات اور تجربات میں سے اپنے مقصد کے لئے بعض کو منتخب کر لینے یا تصور و تخیل کی مدد سے بعض کی تخلیق و ایجاد کر لینے کے بعد افسانہ نگار کا اگلا قدم ان چیزوں میں ایسی ترتیب پیدا کرنا ہے جس سے افسانہ نگار کا مقصد حاصل ہو سکے۔ یہ مرحلہ ہے جسے عموماً پلاٹ کی تشکیل و تعمیر کا مرحلہ کہا جاتا ہے۔ واقعات و مشاہدات کی ترتیب کو افسانے میں ایک ایسے پلاٹ کی شکل اختیار کرنی چاہیے جو دلچسپ ہو، نیا ہو اور پڑھنے والے کو برابر متوجہ اور منہمک رکھ سکے اور حیرت و مسرت کی کیفیتیں بھی پیدا کر سکے اور ان سب چیزوں کا مقصد وہی تاثر پیدا کرنا ہو جس کا تعین افسانہ شروع کرنے سے پہلے افسانہ نگار کر چکا ہے۔

ہر کہانی کے لئے عموماً تین چیزوں کو ضروری سمجھا گیا ہے یا تین عناصر ہیں جن سے کہانی بنتی اور مکمل ہوتی ہے۔ پلاٹ، کردار اور وقت اور مقام کی موجودگی یا زبان و مکان کا پس منظر۔ اس طرح گویا جب افسانہ نگار اپنے فنی عمل کے تیسرے مرحلے سے گزرتا ہے، یعنی جب وہ پلاٹ کی تعمیر و تشکیل کرتا ہے تو اسے واقعات کو زندگی کا رنگ دینے اور انہیں قابل قبول اور موثر بنانے کے لئے ان میں اور بعض کرداروں میں ایک وشتہ قائم کرنا پڑتا ہے۔ لیکن جس طرح افسانے کے فن نے

اس پر یہ پابندی لگائی ہے کہ وہ (حدث) تاثر اور اختصار کی خاطر بہت سے واقعات میں سے صرف وہ منتخب کرے جو براہ راست اس کے مقصد کو فائدہ پہنچاتے یا مدد دیتے ہیں، اسی طرح اس کے لئے یہ بھی ضروری ہے کہ وہ اپنے افسانے کے ذریعے ایسے کردار پیش کرے جو نوعیت کے لحاظ سے نئے اور انوکھے ہوں اور فوراً نظروں میں ٹھب جائیں۔ ناول نگار اپنے کرداروں کو گونا گوں واقعات میں سے گزار کر، ارتقا کے مختلف مرحلوں سے گزرتا دکھا کر آہستہ آہستہ ان کی شخصیت کے نقش کو ابھارتا اور مکمل کرتا ہے۔ ہم انہیں ہر آن بدلتا اور ایک واضح شکل اختیار کرتا ہوا پاتے ہیں۔ لیکن اس کے لئے وقت کی بھی ضرورت ہوتی ہے اور متعدد واقعات کی بھی۔ مختصر افسانہ نگار کے پاس یہ دونوں چیزیں نہیں۔ نہ زیادہ وقت نہ زیادہ واقعات اس لئے اُسے اپنے مقصد کے لئے ایسے کردار منتخب کرنے پڑتے ہیں جن پر ایک خاص رنگ چڑھ چکا ہے اور اگر اس کا مقصود کردار کی بدلتی ہوئی حالتوں کا دکھانا اور اس کے ارتقا اور نشوونما کے نقوش کو ابھارنا ہے تو اس کے لئے اُسے چند ایسے واقعات کا انتخاب کرنا پڑے گا جو اپنی نوعیت کے لحاظ سے اتنے تیکھے اور اتنے گہرے ہوں کہ کردار کی شخصیت کو پوری طرح نمایاں کر سکیں۔

کہانی میں (اس میں ہر طرح کی کہانیاں شامل ہیں) کردار کو پیش کرنے کے عموماً تین طریقے استعمال کئے جاتے ہیں۔ پہلا طریقہ تو کردار کے تفصیلی تعارف کا ہے۔ دوسرا طریقہ ڈرامائی ہے جس میں کردار اپنی گفتگو

اور اپنے عمل سے اپنے آپ کو نمایاں کرتا ہے۔ تیسرا طریقہ تجزیہ کا ہے جس میں کہانی لکھنے والا کردار کے خارجی ماحول کے علاوہ اُس کے ذہن اور دل کی کیفیتوں کا شناسا اور رازداں بن کر اس کے نقش کو ابھارتا ہے۔ افسانہ نگار کو اپنے مقصد کے لئے ان تینوں طریقوں میں ترسیم کرنی پڑتی ہے۔ پہلے طریقے میں وہ بیلن کو زیادہ سے زیادہ مختصر کرتا ہے، دوسرے طریقے میں وہ کردار کے لئے گفتگو اور عمل کے صرف چند موقعے مہیا کرتا ہے اور تیسرے طریقے میں تجزیہ کی حدیں متعین کر کے اپنے آپ کو صرف انہیں کے اندر رکھتا ہے۔ اس کی کہانی میں کرداروں کی تعداد بھی کم ہوتی ہے اور اُس کی توجہ ان میں سے چند کرداروں اور ادیا صرف ایک کردار پر ہوتی ہے۔

واقعات اور کرداروں کے بعد تیسرا نمبر وقت اور مقام کا ہے۔ کہانی کی دوسری اصناف سے کہیں زیادہ وقت اور مقام یا زمانی و مکانی پس منظر مختصر افسانے میں اہم بن جاتا ہے۔ جو کچھ کردار ہے یا جو کچھ وہ کرتا ہے وہ حقیقت میں ایک خاص طرح کے ماحول یا زمانی و مکانی پس منظر کا نتیجہ ہے۔ لیکن کہانی میں یہ پس منظر واقعات اور کرداروں سے قطع نظر ایک ادراہم فنی اہمیت کا حامل ہے۔ مختصر افسانے کا پس منظر واقعات کو حقیقت کا رنگ دینے یا کرداروں کو حقیقی بنانے کے علاوہ ایک نفسیاتی اور نازک فنی تاثر بھی پیدا کرتا ہے۔ اس پس منظر سے جہاں ایک طرف کسی خاص وقت اور خاص مقام کی تصویر ہماری نظر کے سامنے آتی

ہے، دوسری طرف دقت اور مقام کی ایک خاص کیفیت اور ایک خاص روح ہم پر چھا جاتی ہے اور ہمیں اپنے رنگ میں ڈبولیتی ہے۔ ہر مقام اور ہر دقت میں ایک جذباتی پہلو اور ایک جذباتی لذت ہے، افسانہ نگار ہمیں اس جذباتی لذت سے رُوشناس کرتا ہے اور یوں افسانے میں دقت اور مقام ایک منفرد اور نمایاں حیثیت اختیار کر لیتے ہیں، یہاں تک کہ کبھی کبھی یہی چیز افسانے کا فنی مقصد معلوم ہوتی ہے۔ ہم افسانہ نگاری کے فنی ارتقا پر نظر ڈالیں تو ہمیں ہر زبان میں ایسی کہانیاں مل جائیں گی جن کا مقصد ایک خاص ماحول کی کیفیت کا جذباتی اور حتیٰ تاثر پیدا کرنے کے سوا اور کچھ نہیں ہوتا۔ کوئی خاص منظر کوئی خاص ماحول اور اس ماحول کا مخصوص مقامی رنگ اس کے وہ امتیازی نشان ہیں جو اسے دوسرے مناظر اور فضائوں سے الگ کرتے ہیں۔

جس طرح کہانیوں میں، اس کے باوجود کہ مناظر ماحول اور پس منظر کی حیثیت ثانوی ہوتی ہے کبھی کبھی وحدت تاثر کی بنیاد اسی پر رکھی جاتی ہے۔ اسی طرح بلاٹ، کردار اور پس منظر کے ایک دوسرے سے وابستہ اور منسلک ہونے کے باوجود یہ بھی ہوتا ہے کہ مختلف کہانیوں میں ان میں سے صرف ایک خاص چیز پر زور دیا جاتا ہے اور وہی وحدت تاثر کا سبب بنتی ہے۔ اگر کہانی میں دقت اور مقام کا نقش ایسے انداز میں بھرا گیا ہے کہ اس سے ایک جمالیاتی حسن پیدا ہو جاتا ہے اور ہمیں سرور و انبساط حاصل ہوتا ہے تو دقت اور مقام ہی کہانی کو کہانی بنانے کے لئے کافی

ہیں۔ اگر کہانی کا پلاٹ نیا، دلچسپ، نشاط انگیز اور سرور کن ہے تو وہ کہ دادوں کی موجودگی کے بغیر حقیقی فن پارہ بن سکتی ہے اور اگر کہانی کا کوئی کردار اپنی ذاتی حیثیت سے ایسا ہے کہ ہمیں فوراً اپنی طرف متوجہ کر لیتا ہے اور کہانی ختم ہونے تک ہماری توجہ اس کی طرف سے نہیں ہٹتی تو کہانی دلکش پس منظر یا حیرت اور مسرت پیدا کرنے والے پلاٹ کی محتاج نہیں۔ یہ صحیح ہے کہ بہت سی کہانیوں میں واقعات، کردار اور پس منظر کو ایک ہی وحدت کے سانچے میں ڈھال کر مجموعی تاثر پیدا کیا جاتا ہے لیکن نئی حیثیت سے یہ بھی صحیح ہے (اور یہ بات ہزاروں تجربات کا پتھر ہے) کہ یہ وحدت ان میں سے ہر چیز سے علیحدہ علیحدہ بھی پیدا ہوتی ہے اور افسانے اور دوسری طرح کی کہانیوں اور خصوصیت سے افسانے اور ناول کا سب سے بڑا فرق یہی ہے کہ اس کی بنیاد اور اس کا فنی مقصد پس منظر، واقعات، پلاٹ اور کرداروں کے بجائے یہ وحدت ہے جو کئی الگ الگ چیزوں سے پیدا ہوتی ہے اور فن کی وی ہوئی یہی آزادی اور پچک ہے جس نے افسانے میں لامحدود موضوعات کی گنجائش پیدا کی ہے۔ ایری سیج وک (Ellery Sedgwick) نے کہا ہے کہ ”افسانہ ایک چیز نہیں ہر چیز ہے۔ یہ کبھی واقعہ ہے، کبھی منظر اور کبھی کردار“ اور اس لئے اس میں ہر مذاق اور ہر پسند کے فن کار کی صلاحیتوں کے اظہار کے موقعے اور امکانات پوشیدہ ہیں۔

مختصر افسانے کے متعلق کہا گیا ہے کہ اگر ہم فنی اعتبار سے آٹھ قسموں

میں تقسیم کرنا چاہیں تو اس کی تین قسمیں کی جاسکتی ہیں۔ پلاٹ کا افسانہ، کردار کا افسانہ اور پس منظر کا افسانہ۔ لیکن ان تین طرح کی کہانیوں میں موضوعات کی اتنی گنجائش اور اتنا پھیلاؤ ہے کہ ایک گھوڑے کی موت سے لے کر کسی دوشیزہ کی پہلی محبت تک، بغیر پلاٹ کے ایک غیر متحرک خاکے سے حد درجہ تیز اور دلرزہ خیز عمل اور نقطہ شروع کے پلاٹ تک، ایک فنور نظم سے ایک ایسے بے رنگ اور پلاٹ رپورتاژ تک جس میں اسلوب کی نگہبانی اور بیان کے حسن کی کوئی گنجائش نہ ہو، ایک ایسی پیچیدہ فنی تخلیق ہے، جو نازک سے نازک جس اور جازبے کو بیان کرنے پر قادر ہو۔ یہی منطقی کہانی تک جس میں ہر عمل اور رد عمل کو ترازی میں تول کر رکھ دیا گیا ہو، سب چیزیں کہانی (مختصر افسانے) کا موضوع ہیں اور یہی چیز اس میں وہ ہلک پیدا کرتی ہے جو کسی دوسری طرح کی کہانی میں نہیں ہے۔ کہانی کے اس فن نے، جس کا سب سے بڑا امتیاز اس کا اختصار ہے، افسانہ نگار کے لئے بہت سی فنی سہولتیں بھی پیدا کی ہیں جن سے دوسری طرح کی کہانی لکھنے والے (اور خصوصیت سے ناول نگار) محروم ہیں۔

سب سے پہلی بات تو یہ ہے کہ افسانہ نگار اس خوف اور اندیشے کے بغیر کہ اس کی نصیحتیں اور اس کا پند و وعظ سننے اور پڑھنے والوں کو ناگوار ہوگا یا ان کے لئے اچھن، آگتا ہٹ اور پریشانی کا سبب بنے گا، اختصار کی آڑ میں نامحسوس بن سکتا ہے۔

مختصر افسانہ لکھنے والے کی دوسری سہولت اور آزادی یہ ہے کہ وہ

اپنی کہانی میں کسی اہم سے اہم مسئلے کو چھڑ کر خاموشی سے الگ ہو سکتا ہے۔ اس مسئلے کا حل کیا ہے؟ یہ سوچنے اور بتانے کی زحمت اُسے نہیں کرنی پڑتی، اس لئے کہ اُس کے فن نے اور اس فن کے اختصار نے اُسے یہ آزادی دی ہے جو ڈراما نگار اور ناول نگار کو ہرگز حاصل نہیں۔ ایسن (Ibsen) نے یہ بات بڑے سادہ اور حسین لفظوں میں یوں ادا کی ہے۔

ایسن کے لفظوں میں افسانہ نگار ہم سے کہتا ہے: "لو! یہ واقعات ہیں جو میں نے تمہیں بتا دیئے اور لو! یہ جذبات ہیں جو میں نے تم سے بیان کر دیئے۔ اب میرا کام ختم ہوا! خدا حافظ!" اسی بات کو جینوف ایک دوسری طرح کہتا ہے "افسانہ نگار کا کام" جینوف کے نزدیک مسئلے کو پیش کرنا ہے، حل کرنا نہیں!

افسانہ نگار کی تیسری آسانی یہ ہے کہ وہ اپنے جذبات کی بنیاد مفروضات پر رکھ سکتا ہے۔ وہ بہت سی باتوں کے متعلق بغیر انہیں بیان لئے ہوئے بھی یہ سوچ سکتا ہے کہ اُن کا علم پڑھنے والوں کو ہے۔ وہ زندگی کی سبب تفصیلات بیان کرنے کے بجائے ان میں سے صرف چند سے کام لاتا ہے۔ وہ کبھی کبھی اپنے کرداروں کی مشکلات معجزوں کی مدد سے حل رہتا ہے لیکن ہمیں اُس سے کچھ پوچھنے اور اس پر اعتراض کرنے کا حق نہیں۔

اس لئے کہ اُسے یہ سہولتیں اس کے اختصار پسند فن نے دی ہیں۔

جس طرح اختصار اور وحدتِ تاخر کی خاطر افسانہ نگار زندگی اور کردار بصورتی میں بہت سی تفصیلات چھوڑ دیتا ہے۔ اسی طرح بعض ناگوار

اور تکلیف دہ باتیں بھی صرف اشاروں کی مدد سے بیان کر سکتا ہے
اُس کی چوتھی سہولت ہے جس سے ناول نگار اور بعض حیثیتوں -
ڈراما نگار محروم ہیں۔

طریقہ اظہار کے نقطہ نظر سے اُسے یہ سہولت حاصل ہے کہ
اپنی بات اشاروں اور کئیوں میں اور فضاءِ علامت اور تاثرات -
ذریعے بیان کر سکتا ہے۔

مختصر افسانے میں ہم اس کے مصنف سے کسی مرتب فلسفہ -
کا مطالبہ نہیں کرتے اور نہ اس کے خیالات میں ربط و تسلسل کی جستجو کر
ہیں، اس لئے کہ اختصار کے بنیادی مطالبے کے سبب ہمیں اُسے اس
معالجے میں بھی آزادی دینی پڑتی ہے۔

فنی نقطہ نظر سے جو سہولتیں اور آسانیاں افسانہ نگار کے حصے میں
آتی ہیں اور جن سے ناول نگار اور ڈراما نگار محروم ہیں انہیں دیکھ کر خیال
ہو سکتا ہے کہ افسانہ نگار کا کام ایک فن کار کی حیثیت سے بہت آسان
ہے اور غالباً یہی غلط فہمی ہے جس کی بنا پر افسانے میں ہر طرح کے ربط
یا بس کی تخلیق اتنی کثرت سے ہوتی ہے، اور یوں افسانہ سوختنی اور روپ
کا ایک انبار بن گیا ہے۔ حالانکہ غور کیا جائے اور افسانہ نگار اس بات پر
افسانہ خواں سے زیادہ غور کریں تو یہ اندازہ لگانا دشوار نہیں کہ ان سہولتوں
نے افسانہ نگار پر ذمہ داریاں زیادہ عائد کی ہیں اور فن اس سے ان تمام
صفات کا مطالبہ کرتا ہے جن کے بغیر کوئی مؤثر فن پارہ وجود میں نہیں آتا۔

ہم کہتے ہیں کہ افسانہ نگار کے لئے نامح بننا آسان ہے لیکن عملی حیثیت سے دیکھا جائے تو اس کے معنی یہ ہیں کہ افسانہ نگار کو اپنے گھر سے ہونے محدود میں رہ کر جو اخلاقی درس دینے پڑتے ہیں اُن میں اُسے انداز ہمیشہ فن کار ہی کا اختیار کرنا چاہیئے اس لئے کہ نامحانہ اور واعظانہ لہجہ پڑھنے والوں کے ذہن کو اپنی طرف متوجہ کرے تو اس وحدت تاثر کو نقصان پہنچنے کا اندیشہ ہے جو افسانے میں افسانہ نگار کا مقصود ہے۔

ہم نے افسانہ نگار کو یہ سہولت دی ہے کہ مسئلے کو چھپر کر اُسے حل کرنے کی کوشش کئے بغیر وہ بری الذمہ ہو جاتا ہے۔ اس سہولت کا دوسرا پہلو یہ ہے کہ افسانہ نگار کو ان مسائل کا پورا علم ہونا چاہیے جن کی اس کے قارئین کی نظر میں یا ایک خاص ماحول اور عہد کی زندگی میں نسبتاً زیادہ اہمیت ہے جو مسئلہ پڑھنے والوں کے دل سے قریب نہیں ہو گا وہ پڑھنے والوں کو اپنی طرف متوجہ بھی نہیں کر سکے گا اور جب تک یہ بات نہ ہو نہ افسانہ قاری کے لئے دلچسپی کا موجب بن سکے گا اور نہ اس میں تاثر کی وحدت پیدا ہو سکے گی۔ مس الزمہ بوہین نے ایک جگہ افسانے کی خصوصیات کا ذکر کرتے ہوئے لکھا ہے کہ "لزوم (Necessariness) افسانے کی پہلی شرط ہے" یعنی افسانہ نگار کو جب تک یہ علم نہ ہو کہ یہ موضوع یا مسئلہ قاری کے لئے اہمیت رکھتا ہے وہ افسانے میں وہ بنیادی خصوصیت نہیں پیدا کر سکتا جسے ہم وحدت تاثر کہتے ہیں۔ اس طرح گویا اس سہولت کا ایک لازمی پہلو یہ ہے کہ افسانہ نگار اپنے ماحول اور اس ماحول میں رہنے والوں کی زندگی

کا مشاہدہ اور مطالعہ اس طرح کرے کہ اُسے یہ اندازہ ہو سکے کہ کسی خاص وقت میں کونسا مسئلہ ہے جو فوراً انہیں اپنی طرف متوجہ کر لے گا اور چونکہ وہ اس کی اہمیت کی وجہ سے اس کی طرف متوجہ ہوں گے اس لئے اس پر سوچنے کے لئے بھی تیار ہوں گے۔ اس طرح افسانہ نگار پر فن کے نقطہ نظر سے یہ پابندی عائد ہوتی ہے کہ وہ افسانے میں کسی مسئلے کو چھڑنے کے بعد اُسے کسی ایسی جگہ چھوڑے کہ پڑھنے والے اس پر غور و فکر کرنے پر مجبور ہوں۔ اس مسئلے پر خود سوچنا اور غور و فکر سے اس کا حل تلاش کرنا اس کی فنی ذمہ داری نہیں بلکہ اس کی یہ ذمہ داری ضرور ہے کہ وہ دوسرے کو فکر اور حل کی راہ پر لگانے کے بعد علیحدگی اختیار کرے۔

افسانہ نگار اپنے بیانات کی بنیاد مفروضات پر رکھتا ہے تفصیلات کے بیان میں اختصار سے کام لیتا ہے، مشکلات کو معجزوں کی مدد سے حل کرتا ہے اور اس سے کوئی پوچھ گچھ نہیں ہوتی لیکن پوچھ گچھ صرف اس صورت میں نہیں ہوتی کہ افسانہ نگار اپنے موضوع کی پوری تفصیلات سے کما حقہ آگاہ ہو کہ ان میں سے صرف ان جزئیات سے کام لے جو اس کے فوری مقصد یا اُس تاثر کو ابھارتی یا نمایاں کرتی ہیں جس پر اس نے فن نے کی بنیاد رکھی ہے۔

افسانہ نگار سے کسی مرتب فلسفہ حیات کا مطالبہ نہیں کیا جاتا، لیکن اسے چھوٹے چھوٹے ٹکڑوں میں جو باتیں کہنے کا موقع ملتا ہے اُن سے خواہ بعد اہر کوئی ربط نہ ہو لیکن حقیقت میں منتشر اجزاء اس وقت تک ٹکرا کر

اور مفر نہیں ہو سکتے جب تک زندگی اور ان کے مسائل کے متعلق افسانہ نگار کا کوئی واضح نقطہ نظر نہ ہو۔ چونکہ افسانہ نگار کو اپنا نقطہ نظر یا فلسفہ حیات ایک مربوط سلسل اور مرتب انداز میں پیش کرنے کے مواقع حاصل نہیں ہیں اس لیے اُسے یہ کام غیر مربوط اجزاء کے ذریعہ کرنا پڑتا ہے جو یقیناً دشوار تر ہے۔

اب رہی طریقہ انہما کی سہولت، جس میں افسانہ نگار اشاروں، کنایوں اور شعائرانہ علامتوں سے زیادہ آزادی سے کام لیتا ہے۔ غور کیا جائے تو یہ سہولت اس لئے سہولت نہیں کہ افسانہ نگار کو ان سب سہولتوں کا استعمال اختصار اور ایجاز کی مجبوری کی وجہ سے کرنا پڑتا ہے اور جو باتیں وہ تفصیل سے پیملا کر نہیں بیان کر سکتا انہیں اشاروں اور علامتوں کے ذریعے بیان کرتا ہے، لیکن اشاروں اور علامتوں کا استعمال ظاہر ہے کہ اس طرز پر چاہیے کہ قاری کا ذہن چھپی ہوئی تفصیلات اور چھپے ہوئے تفصیلات تک خود بخود پہنچ جائے اور جو باتیں افسانہ نگار نے چھوڑ دی ہیں انہیں قاری کو ذہن خود بخود پورا کرے لیکن یہ بات اُس وقت تک ممکن نہیں جب تک کہ ان اشاروں، کنایوں اور علامتوں کا پورا مفہوم افسانہ نگار پر واضح نہ ہو۔ جب تک وہ ان کے استعمال پر پوری توجہ نہ رکھتا ہو۔ اسے اپنے باطن کی تصویر کی مدد سے پہلے وہ خلا خود پورا کرنا پڑتا ہے جس کے پُر کرنے کی کوئی اپنی قاری سے رکھتا ہے۔

Bliss Perry نے افسانے پر اپنی حریف کتاب میں کہا ہے کہ افسانہ نگار کو اپنے اعلیٰ اور ارفع قسم کے بصیرت، حیل اور تندرستی کی ضرورت

اس لئے پڑتی ہے کہ اُسے تھوڑے سے اشاروں کی مدد سے ایک مختصر تصویر بنانی پڑتی ہے۔ یہی بات BRANDER MATTHEWS ذرا پھیلا کر کہی ہے۔ وہ کہتا ہے کہ کسی افسانہ نگار نے اپنے فن میں اُس وقت تک کامیابی حاصل نہیں کی جب تک اس میں جدت پسندی، معجزاتی اور بلندی تخیل اور وسعت تصور کی صفات ایک ساتھ جمع نہ ہوں۔ اچھے افسانہ نگار کی ان لازمی صفات میں توجہ، انہماک اور غور و فکر کی صفات اور شامل کی جائیں تو صحیح معنوں میں افسانہ نگار اس قابل بنتا ہے کہ وہ اُن سہولتوں سے پورا فائدہ اٹھا سکے جو فن کی بارگاہ سے اُسے عطا ہوتی ہیں۔ افسانہ نگار کو بظاہر ایک مختصر سی چیز لکھنی ہے، لیکن اُسے لکھنے کے لئے اگر وہ پوری ذہنی کاوش کرنے اور مسلسل اعصابی سختی بھیلنے کے لئے تیار نہیں تو وہ اپنے فن کا حق پوری طرح ادا نہیں کر سکتا۔ اور یہی سبق ہے جو ہمارے افسانہ نگاروں نے بالکل بھلا دیا ہے۔ اس کی تجدید نہ ہوتی تو افسانے کا مستقبل تاریک ہے اور اس لئے تاریک ہے کہ اُن ساری صفات کو یکجا کئے بغیر افسانہ نگار اپنے قاری کے دل کو مٹھی میں نہیں لے سکتا اور اُسے اُس کائنات کے رازوں سے آگاہ نہیں کر سکتا جو اُس نے اس کے لئے خلق کی ہے۔ یہ کائنات صرف اُسی صورت میں قاری کی کائنات بنتی ہے کہ افسانہ نگار اپنے بھیدوں سے زیادہ قاری کے بھیدوں کو اور اس دنیا کے بھیدوں کو جس میں قاری رہتا سہتا اور زندگی بسر کرتا ہے، جانتا ہو اور وہ اپنے ذہن کی کاوش، فکر کی گہرائی اور تخیل اور تصور کی وسعت

سے اور بیان کی نزاکتوں سے پورا کام لے کر اپنے نقش کو ایسا نقش بنائے جو ایک گہرے اور دیر پا واحد تاثر کا حامل ہو۔

مختصر افسانے کے متعلق اب تک ہم نے جتنی باتیں کہیں اُن سے یہ نتیجہ نکلتا ہے کہ مختصر افسانے کی منطقی تعریف دشوار ہے اور اس کی ایک خاص وجہ یہ ہے کہ وہ مختلف ادبی اصناف کی ایک مجموعی اور فنی شکل ہے۔ مختصر افسانے کے وجود میں آنے سے صدیوں پہلے انگریزی اور فرانسیسی میں اور خود سنسکرت اور فارسی میں بہت سی ایسی چیزیں رائج تھیں جن میں اور افسانے میں بعض حیثیتوں سے مماثلت موجود ہے۔ ان میں سے اکثر انیسویں صدی سے بہت پہلے کی چیزیں ہیں بلکہ ان میں سے بعض کی ابتدا تو اب سے دو ہزار برس پہلے ہو چکی تھی لیکن ان میں سے صرف کرداری افسانوں کو چھوڑ کر باقی ساری چیزیں ایسی ہیں جس میں فن اور اس کی نزاکتوں کو بہت کم دخل ہے۔ قصے یا افسانے میں فن کی پابندیاں اور اس کی بلند آہنگیاں اس وقت سے زیادہ پیدا ہوئیں جب سے ناول کی ابتدا ہوئی۔ ناول میں افسانوی دلچسپی کے ساتھ لکھنے والے آرٹ کے پہلو پر بھی توجہ دیتے رہے اور رفتہ رفتہ افسانے کا فن ایک مستقل فن بن گیا۔ اس میں وہ گہرائیاں پیدا ہو گئیں جن سے وہ پہلے بھی آشنا نہ تھا۔

مختصر افسانہ ناول سے بھی بہت بعد کی چیز ہے اور اس میں مختصر

طور پر ان ساری چیزوں کے عناصر موجود ہیں جنہیں صدیوں سے تفریحی، اخلاقی اور تنقیدی مقاصد کے لئے استعمال کیا جا رہا تھا اور حقیقت میں افسانے کا اختصار انہیں سب چیزوں کے روایتی اثر کا نتیجہ ہے۔ ناول سے مختصر افسانے نے جو کچھ لیا اس کا تعلق صرف فن سے ہے۔ فن کی یہی خوبیاں ہیں جنہیں اپنا کر اور وقت کے ساتھ ان میں نئے رنگ بھر کر افسانے نے اپنے آپ کو دوسری نثری داستانوں کے مقابلے میں ایک نمایاں حیثیت دی ہے اور فن کی یہی بلندیوں اور گہرائیاں ہیں جن سے افسانے میں فنون لطیفہ کی رعنائیاں پیدا ہوتی ہیں۔

افسانے کی جو تعریف اڈگر کن پور نے یہ کہہ کر کی ہے کہ وہ ایک نثری داستان ہے جس کے پٹھنے میں ہمیں آدھ گھنٹے سے دو گھنٹے تک کا وقت لگے۔ اتنی جامع و مانع ہمیں کہ اس میں سوائے مختصر افسانے کے اور کچھ شامل ہی نہ کیا جاسکے۔ پور نے اس تعریف میں افسانے کی اس خصوصیت کو بالکل نظر انداز کر دیا ہے جو مختصر افسانے کو کہانی کی دوسری قسموں مثلاً قصے، حکایت، لطیفے، چٹکے وغیرہ سے میسر کرتی ہے۔ اس کی فنی خصوصیات کا ذکر کئے بغیر ہم مختصر افسانے کی صحیح حدود کا اندازہ نہیں لگا سکتے۔ حقیقت میں مختصر افسانہ ایک ایسی مختصر نثری داستان ہے جس میں کسی ایک خاص واقعہ، کسی ایک خاص کردار پر روشنی ڈالی گئی ہو۔ اس میں پلاٹ ہو، اور اس پلاٹ کے واقعات کی تفصیلیں اس طرح گھٹی ہوئی اور اس کا بیان اسی قدر منظم ہو کہ وہ ایک واحد

تافر پیدا کر سکے لیکن افسانہ فن کی حیثیت سے برابر اس طرح آگے بڑھتا جا رہا ہے کہ اس کی جو تعریف آج کی جاتی ہے اس میں کل کچھ نہ کچھ خامی پیدا ہو جاتی ہے۔ چنانچہ یہ تعریف بھی مختصر افسانے کے ان سارے پہلوؤں پر حاوی نہیں جو نفسیات کے نئے نئے نظریوں کے اثر کے بعد اس میں پیدا ہو گئے ہیں۔

افسانہ اور ناول افسانے کے متعلق عام طور پر لوگوں کا یہ خیال ہے کہ وہ ناول کی ایک مختصر شکل ہے۔ اس خیال کی بنیاد غلط فہمی کے سوا اور کسی چیز پر نہیں اس لئے کہ افسانے کی ابتدا ناول سے نہیں بلکہ ان بہت سی ٹی ٹی جلی مختصر چیزوں سے ہوئی جن کے نام اس سے پہلے لئے گئے۔ ناول سے افسانے نے صرف فن کے بعض لوازم لئے اور ان لوازم میں بھی وقت کے ساتھ برابر تبدیلیاں ہوتی رہیں، یہاں تک کہ موجود صورت میں ناول اور مختصر افسانہ دو بالکل مختلف چیزیں ہیں اور اس لئے یہ خیال کہ افسانہ ناول کی جگہ لے کر اُسے ہمیشہ کے لئے ختم کر سکتا ہے، اسی غلط فہمی کا پیدا کیا ہوا ہے۔ اس بات کا ایک صریحی ثبوت کہ افسانہ اور ناول دو بالکل جدا گانہ چیزیں ہیں یہ ہے کہ دنیا کے بہت سے اچھے اچھے ناول نگار کامیاب افسانہ نگار نہیں بن سکے۔ اس کے باوجود کہ مختصر افسانہ اپنے فن کی ابتدائی منزلوں میں ناول کا مرہون منت رہا ہے، ان دونوں اصناف ادب میں زمین و آسمان کا فرق ہے۔

ناول اور افسانے میں سب سے نمایاں فرق ان دونوں کا طول اور

اختصار ہے اور صرف اس فرق کی وجہ سے دونوں میں بہت سے فنی اور لطیف فرق پیدا ہو گئے ہیں۔

جیسا کہ ابھی کہا گیا مختصر افسانے کی سب سے پہلی خصوصیت اس کی وحدت تاثر ہے۔ افسانہ شروع کرنے کے بعد اسے ختم کرنے تک اور ختم کر چکنے کے بعد پڑھنے والے کے ذہن پر ایک ہی اثر قائم رہے اور اس سے وہ وہی نتیجہ نکالے جو لکھنے والے نے پہلے سے سوچ بچار کر اپنے افسانے کے لئے مخصوص کر لئے ہیں۔ ناول جسے پڑھنے والا کبھی ایک ہی نشست میں بیٹھ کر نہیں ختم کر سکتا۔ اسی لحاظ سے مختصر افسانے سے بالکل مختلف ہے۔ جو چیز ایک ہی نشست میں بیٹھ کر نہ پڑھی جائے اس سے وحدت تاثر کی توقع ہی فضول ہے اور جس چیز میں فنی اعتبار سے وحدت تاثر کی ضرورت ہی نہ ہو وہ لازمی طور پر اپنی شکل و صورت اپنے فن اور ترتیب میں اس چیز سے بالکل الگ ہو گئی جس کی بنیاد ایک خاص تاثر پر رکھی گئی ہو۔ اسی فرق نے ناول اور افسانہ لکھنے والوں کے طرز بیان اور ان کی فکری ذمہ داریوں میں فرق پیدا کر دیا ہے۔

چونکہ مختصر افسانہ لکھنے والے کو ہمیشہ اس بات کا خیال رکھنا پڑتا ہے کہ جو کچھ وہ لکھے اس کا مجموعی اثر پڑھنے والے کے ذہن اور دماغ پر ایک گہرے نقش کی طرح بیٹھ جائے، اس لئے اسے شروع ہی سے پڑھنے والے کو اپنے قبضے میں رکھنا پڑتا ہے۔ اس کا سحر اسی میں ہے کہ پڑھنے والے اسی کی دکھائی ہوئی راہ پر چلتے رہیں۔ اس سحر کو سحر بنانے کے لئے وہ اپنے

افسانے کے موضوع پر اچھی طرح غور و فکر کرتا ہے۔ اس کے ہر پہلو کو اچھی طرح دیکھ بھال کر اس میں ایسی نئی ترتیب قائم کرتا ہے کہ افسانے کا ہر حصہ پڑھنے والے کو اسی اثر کی طرف لے جائے۔ جو افسانہ نگار کا مقصود ہے۔ افسانے کی تمہید، تمہید کے بعد کے درمیانی حصے، منتہا، خاتمہ ہر چیز اس طرح ایک دوسرے سے وابستہ ہوتی ہے کہ پڑھنے والے کے ذہن کو فرار کی راہ ملنی دشوار ہے۔ افسانے کی تصویر کا ہر نقش ایک مجوزہ منصوبے اور ترتیب کے مطابق ہوتا ہے۔ اگر رنگوں کی آمیزش اور موتلم کی جنبشوں میں ذرا بھی فرق آجائے تو تصویر کا مجموعی اثر ناکل ہو جائے گا اندیشہ ہے۔ اسی اندیشے سے بچنے کے لئے افسانہ نگار ایک ایک لفظ کو تینے کی طرح صحیح جگہ پر جڑاتا ہے اور یہی بر محل لفظ اس کے مقصد کو کامیاب بناتے ہیں۔

افسانہ نگار کے مقابلے میں ناول نگار کا راستہ نسبتاً کہیں زیادہ فراخ ہے اور اسے اپنے ادبیاتے ضبط اور قابو کی ضرورت نہیں۔ ناول زندگی کے سارے پھیلاؤ پر حاوی ہونا چاہتا ہے۔ اس کی نظر میں اس کے سارے نشیب و فراز ہیں۔ وہ زندگی کو گہرا ہوا اور محدود جان کر اس کا مصوّر نہیں بنتا۔ اس کے تصور کے پس منظر میں ایسا پھیلاؤ ہے جس کے لئے ایک دور بین اور دور رس نظر کی ضرورت ہے۔ زندگی میں وسعتیں ہیں۔ اور ان وسعتوں سے بھی زیادہ پیچیدگیاں اور الجھاؤ۔ ناول کو وسعتوں پر نظر رکھنی پڑتی ہے، پیچیدگیوں کا احساس کرنا پڑتا ہے اور یہ دونوں

چیزیں بل کر ناول کے پلاٹ کو اس کی ہمواری اور تسلسل کے باوجود پیچیدہ اور زنجیر کی کڑیوں کی طرح گتھا ہوا بناتی ہے۔ ایک بات سے دوسری دوسری سے تیسری پیدا ہوتی ہے اور ناول کی زنجیر میں ان گنت کڑیاں جڑتی چلی جاتی ہیں یہاں تک کہ ایک طویل زنجیر بن جاتی ہے — زندگی کی طرح طویل الجھی ہوئی اور پیچیدہ، لیکن افسانہ ناول کی طرح زندگی کی زنجیر نہیں، اس کی ایک کڑی کا ترجمان بنتا ہے۔ کوئی ایک شخص کوئی ایک واقعہ، کوئی ایک تجربہ خیال یا احساس — ان میں سے کوئی ایک ہی چیز ایک وقت میں افسانے کا موضوع بن سکتی ہے۔

اس فرق نے ناول اور افسانے میں ایک فرق اور پیدا کر دیا ہے۔ ناول نگار کا دائرہ عمل پھیلا ہوا اور وسیع ہے۔ اُسے وقت اور مقام کی حد میں گھرا ہوا رہنے کی ضرورت نہیں۔ اُسے فن نے ایسے پر پورا نہ دیے ہیں کہ وہ بیک وقت بلندی وستی دونوں کو اپنے دست و بازو کی گرفت میں لاسکتا ہے۔ اُسے کسی خاص وقت تک کسی خاص مقام پر پہنچنے کی جلدی نہیں ہوتی، اس لئے اُسے اپنی رفتار پر پورا اختیار ہے۔ وہ اپنے قلم کو جس رفتار سے چاہے چلائے، اپنے خیال میں جتنی رنگینیاں چاہے بھرے۔ اُسے اس کا اندیشہ نہیں کہ اُسے منزل مقصود تک پہنچنے میں دیر ہو جائے گی۔ برخلاف اس کے افسانہ نگار کے عمل اور اس کے فکر کا دائرہ محدود ہے اور اس لئے اُسے اپنی منزل تک پہنچنے کے لئے تیزی سے قدم بڑھانے پڑتے ہیں۔ افسانہ شروع کرنے کے بعد اُسے منہٹا

تک پہنچانے کے لئے اُس کے پاس نہ اتنا وقت ہے اور نہ اتنی گنجائش کہ وہ اصل بات سے ہٹ کر آرائش و تزئین میں مبتلا ہو سکے۔ اس کی سب سے بڑی آرائش اور زینت یہی ہے کہ وہ جس مقصد کو لے کر چلا ہے اُسے بغیر کسی تکلف میں پڑے اس طرح پورا کر دے کہ پڑھنے والے کی توجہ اصل بات کے علاوہ اور کسی چیز میں نہ اُبھنے پائے اور تاثیر جو افسانے کی سب سے پہلی اور سب سے آخری ضرورت ہے کم ہو کر افسانے کو بے حقیقت اور بے معنی نہ بنا دے۔

نئے نفسیاتی فن نے افسانہ نگاری میں شعور کی رُو کی اہمیت بہت بڑھا دی ہے اور اب افسانے کسی خاص واقعے کا مسلسل بیان کرنے کے بجائے انسانی ذہن اور اُس کے شعور کی تصویریں ہمارے سامنے لانا چاہتے ہیں۔ شعور کی کوئی بنی بنائی سیدھی راہ نہیں۔ اس میں اتنے پیچ ہیں کہ پختہ کار مصنفوں کے قلم بھی اس راہ کی پیچیدگیوں میں پڑ کے بھٹک جاتے ہیں۔ یہ وقت افسانہ اور ناول، دونوں چیزوں کے لکھنے والوں کے لئے ہے۔ لیکن یہاں بھی افسانہ نگار کی ذمہ داری، ناول نگار سے کہیں زیادہ ہے، اس لئے کہ ذہن اور شعور کی بنائی ہوئی نئی راہ کی صحیح تصویر بنانے کے لئے اُسے اپنی فکر اور بیان دونوں کو حد درجہ قابو میں رکھنا پڑتا ہے۔ جو چیز خود پیچیدہ ہے اُسے اور پیچیدہ بنا کر اس کی تاثیر کو کم کر دینے کے معنی یہ ہیں کہ افسانہ نگار اپنے مقصد اور منصب کو بھول گیا۔

اس نئے فن نے ناول اور مختصر افسانے میں جو نمایاں فرق پیدا کر دیا ہے اُسے ایک نقاد نے ایک جملے میں اس طرح بیان کیا ہے کہ ناول کردار کا مستور ہے اور افسانہ محل (situation) کا ترجمان۔ ناول اور افسانے کے تاریخی ارتقا پر نظر رکھنے والا جب افسانے اور ناول کے اس فرق پر غور کرتا ہے تو اسے حیرت بھی ہوتی ہے اور ایک طرح کی لذت کا احساس بھی۔ اس لئے کہ اگر سچ پوچھئے تو اپنی ابتدائی عمر میں بعض لکھنے والوں کے یہاں افسانہ سچ مچ ناول ہی کی ایک مختصر شکل تھا۔ انگریزی کے مشہور لکھنے والوں میں جیمز اور ہارڈی کی کہانیوں کے متعلق کہا جاتا ہے کہ وہ ایک وسیع بنیادوں پر بنے ہوئے چھوٹے چھوٹے مکان ہیں۔ جو تخیل ناول کی پھیلی ہوئی دنیا کے ڈھانچے بناتا ہو اُسے مختصر افسانہ لکھنا پڑے تو وہ ناول اور افسانے میں سوائے اس کے اور کوئی فرق نہیں کر سکتا کہ تخیل کی پھیلی ہوئی دنیا کو سمیٹ کر کسی فن کے سانچے میں بند کر دے۔ ان میں ساری باتیں ناول کی سی ہیں سوائے اختصار کے۔ ایک طرف تو یہ افسانے ہیں اور دوسری طرف ہمارے دور کے وہ افسانے جو ہر لحاظ سے ناول سے مختلف ہیں۔ ان کا فن، ان کا موضوع، ان کی ترتیب، ان کا مقصد، کوئی چیز ایک دوسرے سے نہیں ملتی۔ جو افسانہ کبھی ناول ہی کی گود میں پرورش پا کر پروان چڑھا تھا اب اس سے بہت دُور ہو گیا ہے اور اب زمانے نے دونوں کی شکل و صورت اور انداز میں ایسی تبدیلیاں کر دی ہیں کہ ایک کو دوسرے کی اولاد کہنے میں بھی تکلف ہوتا ہے۔ افسانہ اب اور سب

کچھ ہے، صرف ناول کی مختصر صورت نہیں۔ اسی لئے افسانہ نگار کا کام بھی ناول نگار کے کام سے مختلف ہے۔ اس کی دقتیں ناول نگار سے کہیں زیادہ ہیں۔ اُسے زیادہ باخبر، زیادہ متوجہ اور زیادہ سے زیادہ فن کا پابند ہونا چاہیے۔ ناول نگار کی دنیا آنا دہے اور اس کے علاوہ اُسے دلوں کو اپنے قبضے میں کرنے کی زیادہ پروا بھی نہیں۔ افسانہ نگار مقید ہے۔ اُس کی پابندیاں اس کے پاؤں کی زنجیریں ہیں۔ اس کے بعد بھی اس کا فرض یہ ہے کہ وہ اپنے پڑھنے والے کے دل کو اپنے اثر میں رنگ دے، اس کے گوشے گوشے پر صرف یہ حکمراں ہو، اس پر مہی جذبہ گہرا سے گہرا طاری کر سکے جو خود اس کے دل میں بسا اور رچا ہوا ہے۔ وہ ہر شخص کو اپنے سحر کی رنگین دنیا کا باشندہ بنالے۔

مختصر افسانہ مختصر ہو کر بھی فن کی جو دشواریاں پیدا کرتا ہے اُس کا اندازہ ایک مثال سے ہو سکتا ہے۔ ناول میں ہم اس کے کرداروں کو مختلف شکلوں اور مختلف حالتوں میں دیکھتے ہیں اور انہیں دیکھنے کے بعد اُن کے متعلق اپنی رائے قائم کر سکتے ہیں۔ انہیں کبھی ہم نے دوستوں سے کبھی گھر والوں سے اور کبھی ہمسایوں سے ملتے جلتے بات چیت کرتے اُن کے دکھ درد میں شریک ہوتے دیکھا ہے۔ اس لئے ہم کہہ سکتے ہیں کہ ہم نے اُن کے متعلق جو رائے قائم کی ہے وہ ہماری ذاتی ہے۔ ناول نگار نے صرف واقعات بیان کر دیئے اور اُس کا فرض ختم ہو گیا۔ مختصر افسانے میں یہ سب چیزیں ایک ساتھ نہیں دکھائی جاسکتیں، اس لئے افسانہ نگار اپنے

کرداروں کو ہمیشہ کسی نہ کسی خاص اضطراب کی حالت میں پیش کرتا ہے۔
 کبھی کبھی ان کا ذہنی اور جذباتی ارتقار بھی دکھانا لازمی سا ہو جاتا ہے
 ہے اور ان صورتوں میں بھی انتخاب اور وقتِ نظر کی ضرورت پڑتی ہے
 اوریوں گویا نئے ناول نگار کے مقابلے میں ایک دشوار تر کام سے دوچار
 ہونا پڑتا ہے۔

کرداروں کے علاوہ خود انسانے کا انجام، اس کی تحریک کا عمل اور
 اس کا مقصد ایسی چیزیں ہیں جہاں افسانہ نگار کو ناول نگار سے زیادہ فن
 کی پابندیاں کرنی پڑتی ہیں۔ اُسے مجبور ہونا پڑتا ہے کہ وہ حقیقی نقطہ نظر کو
 چھوڑ کر کبھی رومانی، کبھی شاعرانہ، کبھی فلسفیانہ اور کبھی نفسیاتی نقطہ نظر
 اختیار کرے لیکن اس کے باوجود اثر کی وحدت اور گہرائی اور نئی حقیقت
 ہاتھ سے نہ جانے پائے۔

یہ سب کچھ ہے، لیکن اس کے بعد بھی ہم آسانی سے یہ نہیں بنا سکتے
 کہ افسانہ کبھی ناول کی جگہ لے لے گا، اس لئے کہ جہاں لوگ شاعرانہ
 فلسفیانہ رومانی اور افسانوی حقیقتوں پر جان دیتے ہیں وہاں دوسری
 طرف انھیں خود حیاتِ انسانی اس کی پیچیدگیوں اور اس کی سادہ اور
 پُر کیف حقیقتوں اور ان کی تفصیلات سے بھی اتنی دلچسپی ہے کہ وہ ناول
 کو کھونا پسند نہیں کر سکتے۔ وہ اپنی زندگیوں کا پورا مرقع صیغ عکس اور اس
 کی غیر شاعرانہ تفصیلات کی مکمل تصویریں دیکھ کر زیادہ خوش ہوتے ہیں اور
 یہ چیز انھیں ناول کے سوا اور کہیں نہیں مل سکتی۔ مختصر افسانہ اس کمی کو پورا

نہیں کر سکتا۔ اور ڈرامے میں بھی افسانے کی طرح زیادہ پابندیاں ہیں۔
ڈراما اور افسانہ ناول، ڈرامے اور افسانے کا فنی فرق واضح
 کرتے ہوئے عموماً یہ کہا گیا ہے کہ گونا وں ڈراما
 اور افسانہ فنی اعتبار سے ایک دوسرے سے مختلف ہیں اور ہر ایک
 میں بعض ایسی امتیازی خصوصیتیں جن کی بنا پر ایک کو دوسرے سے
 ممیز کیا جاتا ہے لیکن بعض حیثیتوں سے افسانہ ناول کے مقابلے میں
 ڈرامے کے قریب تر ہے۔

ناول کے متعلق کسی نے کہا ہے کہ وہ ایک تھیںٹر ہے جسے آدمی ہر
 وقت اپنی جیب میں رکھ سکتا ہے۔ یہ بات کہتے وقت کہنے والے کے
 ذہن میں یقیناً ناول اور ڈرامے کی یہ مشترک خصوصیت تھی کہ دونوں کا
 مقصود کردار کی نمائش اور اُس کے نقش کو ابھارنا ہے اور یہ مقصد
 دونوں کرداروں کے عمل کے ذریعے حاصل کرتے ہیں۔ اس میں شبہ نہیں
 کہ ناول میں کردار کے ظاہری عمل کو اتنی اہمیت نہیں دی جاتی جتنی
 ناول میں، اس لئے کہ ناول نگار کو یہ آسانی حاصل ہے کہ وہ کرداروں
 کی ذہنی کیفیات اپنے لفظوں میں بیان کر سکتا ہے اور ڈراما نگار کو ان
 کا اظہار کرداروں کے عمل کے ذریعے اس طرح کرنا پڑتا ہے کہ تماشا کی
 اس عمل سے ان کی ذہنی کیفیتوں کا تصور کر سکیں۔ لیکن زیادہ ناول ایسے
 ہی ہوتے ہیں جن میں زندگی کی مصدقہ کرداروں کے عمل ہی کے ذریعے
 کی جاتی ہے اور اس لئے یہ کہنا غلط نہیں کہ ناول ایک طرح کا جیبی

تعیین ہے اور عمل کے ذریعے کردار کی نشاں ناول نگار اور ڈراما دونوں کا فنی مقصود ہے۔ ڈرامے اور ناول دونوں میں جس طرح زندگی کی مصوری کرداروں کے عمل کی مدد سے کی جاتی ہے اسی طرح سیرت میں بھی کرداروں کے عمل ہی سے زیادہ کام لیا جاتا ہے۔

ڈرامے اور ناول دونوں میں کہانی کی دھبہ کی بنیاد پلاٹ پر ہے۔ پلاٹ کو دھبہ بنانے اور اس کے مختلف اجزاء میں ربط، تعلق اور تسلسل قائم کرنے کے لئے ڈراما نگار اور ناول نگار دونوں واقعات کے بیان اور کرداروں کے تعارف سے مدد لیتے ہیں۔ ڈرامے کا پہلا ایک اور ناول کا پہلا باب حقیقت میں واقعات اور کرداروں کے تعارف ہی کے لئے استعمال ہوتا ہے، گو ان دونوں صورتوں میں ناول نگار کے اس بات کے زیادہ موقع ملتے ہیں کہ وہ واقعات اور کرداروں کے تعارف میں زیادہ تفصیلات سے کام لے۔ ناول نگار ہمیں بتاتا زیادہ ہے اور ہمیں نتیجہ نکالنے کا موقع کم دیتا ہے۔ اس کے مقابلے میں ڈراما نگار ہم سے کم باتیں کہتا ہے اور اس انداز سے کہتا ہے کہ غور و فکر کے بعد ہم خالی مقامات کو خود ہی پُر کر لیں۔ کردار کے دل میں جو کچھ ہے، وہ جو کچھ سوچ رہا ہے یا اس کے دل پر جو کچھ گزرتا ہے اس کا حال ناول نگار ہمیں اپنے نقطوں میں پوری تفصیل سے بتا سکتا ہے۔ ڈراما نگار صرف ایسے اشاروں سے کام لیتا ہے جن کی مدد سے ہم خود ان چھپی ہوئی کیفیات کو سمجھنے کی کوشش کریں۔

ناول اور ڈرامے، دونوں کے پلاٹ کی ابتدا کسی نہ کسی واقعے سے یا کردار کی زندگی کی کسی نہ کسی ایسی صورت حال سے ہوتی ہے جس کی حیثیت ایک کش مکش کی سی ہوتی ہے۔ پلاٹ کا ارتقار، اس کا مختلف منزلوں سے گزرتے ہوئے نقطہ عروج تک پہنچنا گویا اسی کش مکش کا ارتقار اور اسی کش مکش کا مختلف مدارج اور مراحل طے کر کے اپنی انتہائی بلندی پر پہنچنا ہے۔ جب یہ کش مکش ختم ہو جاتی ہے یا پلاٹ کی اکھن سلجھ جاتی ہے تو کہانی ختم ہو جاتی ہے۔ ناول اور ڈرامے دونوں میں کہانی کے اس خاتمے کو یا کش مکش کے انجام کو منطقی ہونا چاہیئے۔

ان مشترک پہلوؤں کے ساتھ ساتھ ناول اور ڈرامے دونوں میں فن کی حیثیت سے بعض بنیادی فرق ہیں۔ ناول کو فنی اعتبار سے جو سہولتیں حاصل ہیں ان کا خلاصہ یہ ہے کہ:-

(۱) ناول نگار دل اور ذہن کی کیفیتیں اپنے الفاظ کے ذریعے پوری تفصیل اور وضاحت سے بیان کر سکتا ہے۔ یہ سہولت ڈراما نگار کو میسر نہیں ہے۔

(۲) مظاہر فطرت کی مصوری اور ان کے اثرات کی عکاسی ناول نگار بڑی سہولت سے کر سکتا ہے اور یوں ان کی مدد سے تاثرات میں شدت پیدا کرنے کا کام لے سکتا ہے۔

(۳) اُسے یہ آزادی بھی حاصل ہے کہ ناول میں ایسی باتیں بیان کر سکے، جن کا ناول کے پلاٹ یا اس کے کرداروں سے براہ راست کوئی تعلق

نہ ہو اور یوں گویا وہ بیک وقت فلسفی سیاست داں ماہر سائنس تیلچ اور مودخ بن کر اپنے ناول کو معلومات کا بیش بہا ذخیرہ بنا سکتا ہے اس کے لئے یہ ممکن ہے کہ پڑھنے والوں کے سامنے اُن دیکھی دنیا کی حسین سحر میں اور دل کش سے دل کش تصویریں پیش کرے اور اُنہیں اپنا گرویدہ بنائے۔

ڈراما نگار کو یہ سب آسانیاں حاصل نہیں ہیں لیکن وہ :-
(۱) ایڈج اور اس کے لوازم کی فنی ترتیب سے تماشائی کے فکر اور تخیل کو بوجی آزادی سے کام کرنے کا موقع دیتا ہے اور یہ بات اس کے لئے زیادہ ذہنی آسودگی اور انبساط کا سبب بنتی ہے۔

(۲) وہ کرداروں کو چلتا پھرتا اور عمل کرتا دکھا کر تماشائی کو یہ سوچنے اور محسوس کرنے کا موقع دیتا ہے کہ جو کچھ وہ دیکھ رہا ہے وہ خیالی نہیں بلکہ حقیقی ہے۔

(۳) وہ کردار کے کسی خاص عمل کو زیادہ نمایاں کر کے یا واقعات کے کسی لمحے کو زیادہ اُبھار کر تماشائی کو پوری طرح اپنی طرف متوجہ کر سکتا ہے۔

(۴) وہ زمان و مکان کے واضح تصور سے اور زمان و مکان کے علاوہ عمل کی وحدت سے ڈرامے کو وحدت تاثر کا حامل بنا سکتا ہے اور یوں ڈراما تماشائی کے لئے زیادہ دلچسپی کا سامان ہوتا کرنے کا ذریعہ بن جاتا ہے۔

ناول اور ڈرامے کے ان مشترک اور امتیازی پہلوؤں کو پیش نظر رکھ کر اگر ہم غور کریں تو اس نتیجے پر پہنچتے ہیں کہ فنی اعتبار سے مختصر افسانہ ناول کے مقابلے میں ڈرامے سے قریب تر ہے۔ افسانے میں بھی وسعت تاثر کو وہی اہمیت حاصل ہے جو ڈرامے میں۔ یہاں بھی لکھنے والے کو اپنے بیان کو متعین حدود میں رکھنا پڑتا ہے۔ یہاں بھی اس کا میلان تفصیل کے بجائے اختصار اور ایجاز کی طرف ہوتا ہے اور اس طرح یہاں بھی پڑھنے والے کو سوچنے اور غور کرنے اور سوچ کر اور غور کر کے نتیجے اخذ کرنے کی ویسی ہی ضرورت پیش آتی ہے جیسی ڈرامے کے تماشائی کو، اور اس لئے وہ اپنے آپ کو مصنف کے تجربے اور احساس میں پوری طرح شریک پاتا اور اپنے آپ کو کرداروں کے ساتھ زیادہ آسانی سے ہم آہنگ کرتا ہے۔

فقہ گوئی کی کسی صنف نے ڈرامے کی فنی خصوصیات کو اپنے اندر اس حد تک نہیں سمویا جتنا مختصر افسانے نے۔ جس طرح ڈراما نگار کا فن اسے اس بات کی اجازت نہیں دیتا کہ وہ غیر ضروری باتوں اور فردعات میں پڑ کر اپنے مرکزی خیال کو چھوڑ دے، اسی طرح مختصر افسانہ لکھنے والے کی پابندیاں بھی اسے کسی غیر معین راستے کی طرف چلنے سے روکتی ہیں۔ دونوں کا فنی منصب ایک خاص تاثیر کی جستجو ہے اور اس خاص تاثیر کے حصول کے لئے دونوں کو ایک سے فنی وسیلوں کی مدد لینی پڑتی ہے۔ دونوں کی نظر ایک نشانے پر ہے۔ دونوں وقت اور مقام کی قیدوں میں گہرے رہ کر عمل کے میدان میں اترتے ہیں اور

ادھر ادھر دیکھے بغیر تیزی سے اپنا راستہ طے کر کے منزل مقصود پر پہنچنا چاہتے ہیں اور اس لئے دونوں بظاہر ایک دوسرے سے دُور رہتے ہوئے بھی فتنی اعتبار سے ایک دوسرے سے اتنے قریب ہیں جتنی کہانی کی کوئی دو اور صنفیں نہیں ہیں۔

طویل مختصر افسانے ناول اور مختصر افسانے کا ذکر کرتے ہوئے ہم نے ایک جگہ کہا تھا کہ

ناول اور افسانے کا موضوع ایک دوسرے سے نہیں ملتا۔ ناول جس کی نظر زندگی کی وسعتوں اور پیچیدگیوں پر یکساں ہے مختصر افسانے کی طرح کسی ایک موقع، محل، قصہ اور ذہنی کیفیت کی ترجمانی اور تصویر نہیں کرتا۔ یہ کام اُسے مختصر افسانے کے لئے چھوڑنا پڑتا ہے۔ لیکن کبھی کبھی ایک موقع، محل، قصہ اور ذہنی کیفیت میں بھی بعض ایسی پیچیدگیاں ہوتی ہیں کہ چھوٹے سے افسانے کی حدود میں نہیں سما سکتیں۔ ان پیچیدگیوں کے اظہار کے لئے کسی قدر رنگین اور گہرے پس منظر کی ضرورت ہوتی ہے۔ اُسے ناول کی حدود میں لانا بھی ممکن نہیں ہوتا، اس لئے کہ ناول میں زندگی کی جس گہما گہمی اور پھیلاؤ کی ضرورت ہوتی ہے وہ اس موضوع میں موجود نہیں۔ اس کمی کو پورا کرنے کی ضرورت واہمیت نے طویل مختصر افسانوں کی ابتدا کی۔ طویل مختصر افسانہ ناول اور مختصر افسانے کے بیچ کی ایک چیز ہے جس میں ناولوں کی پس منظر کی کیفیتوں اور مختصر افسانے کی وحدتِ اثر ایک ساتھ موجود ہوتی ہے جس

میں ناول کے پلاٹ کی پیچیدگی اور گہرائی نہیں ہوتی لیکن جرسی ایک خاص محل، فضا اور ذہنی کیفیت کی پیچیدگیوں کی وضاحت کر سکتا ہے۔ اس میں مناظر زیادہ تفصیلی اور کردار زیادہ واضح بن کر ہمارے سامنے آسکتے ہیں۔ اردو میں نیا ذہن فکری کے کیوں پیدا درسا کی اور احمد شجاع اور مجنوں گورکھپوری کے گئے چھنے افسانوں کے علاوہ اب تک طویل مختصر افسانوں کی مثالیں موجود نہیں تھیں۔ لیکن آگے چل کر کرشن چندر حیات شاہ انصاری، احمد ندیم قاسمی اور اختر اورینڈی جیسے افسانہ نگاروں نے بعض بہت اچھے طویل مختصر افسانے لکھے۔ ان طویل مختصر افسانوں کو بڑھکر ناول ہوتا ہے کہ ناول، مختصر افسانے اور طویل مختصر افسانے کی حدود میں کتنا نمایاں فرق ہے۔ ان افسانہ نگاروں نے جن باتوں کو اپنے طویل افسانوں کا موضوع بنایا ہے ان میں اتنی گہرائی اور پیچیدگی نہیں کہ ان کے ڈھانچے پر پورا ناول کھڑا کیا جاسکے لیکن ان میں کوئی بات ایسی بھی ہے جس کے لئے مختصر افسانے کا چھوٹا سا سا بچا کافی نہیں۔ ان میں طوالت کے باوجود افسانے کی وحدت تاثر ہے اور اس لئے انھیں ناول کہنا صحیح نہیں۔ البتہ بعض لوگوں نے ان طویل مختصر افسانوں کو ناولٹ (یا مختصر ناول) کہنا شروع کر دیا ہے۔ حالانکہ خود سے دیکھا جائے تو طویل مختصر افسانہ اور ناولٹ دو الگ الگ اصناف ہیں اور فنی اعتبار سے جس طرح ناول اور مختصر افسانہ ایک دوسرے سے بالکل مختلف ہیں اسی طرح طویل مختصر افسانے اور ناولٹ میں بھی بعض بنیادی فرق ہیں۔ ایک فرق تو وہی ہے

جس کی طرف بار بار اشارہ کیا گیا اور وہ یہ کہ افسانے میں خواہ وہ مختصر ہو یا طویل، موضوع کی وحدت ضروری ہے، اس کی نوعیت خواہ کچھ بھی ہو ناول اور ناولٹ سے ہم اس طرح کی وحدت کا مطالبہ نہیں کرتے۔ ناول میں زندگی کا پھیلاؤ بھی ہوتا ہے اور گہرائی بھی، اور اس لئے اس کی فنی ترتیب ویسی سیدھی سادی اور ہموار نہیں ہوتی جیسی افسانے (مختصر یا طویل) کی چنانچہ ناولٹ بھی ناول کے مقابلے میں مختصر ہونے کے باوجود وسیع نزا و عریق تر زندگی کا احاطہ بھی کرتا ہے اور فنی اعتبار سے اسی طرح کے آثار چڑھاؤ میں سے گزرتا ہے جس میں سے ناول۔ موجودہ دور میں اشفاق احمد، مختار حسین اور جمیلہ ہاشمی نے جو ناولٹ لکھے ہیں اور ان سے پہلے سجاد ظہیر کا "لندن کی ایک رات" عصمت کا "ہندی" اور کرشن چنر کا "شکست اور عظیم بیگ اور شوکت تھا نوی کے مختصر ناول اس کی نمایاں مثالیں ہیں کہ وہ ناول تو نہیں ہیں لیکن طویل مختصر افسانے بھی نہیں ہیں۔

مختصر افسانے اور فلم مختصر افسانے کا ذکر کرتے وقت جہاں ناول ڈرامے اور طویل افسانے کا تذکرہ ناگزیر سا ہے، وہاں اس بیسویں صدی میں ایک چیز اور ہے جو مختصر افسانے کے ذکر کے ساتھ ساتھ ہمارے ذہن پر چھانے لگتی ہے فلموں نے اس صدی میں ہماری زندگی میں خاصی اخلاقی قوت کی حیثیت اختیار کر لی ہے۔ ان کی معاشرتی اور تمدنی اہمیت سے بھی کسی کو انکار نہیں ہو سکتا اور اب تو رفتہ رفتہ اس کا اپنا ایک فن بن گیا ہے جو کسی طرح بھی

اس لئے کہ فنکار اور محترمہ (Model) کا باہمی تعلق یہاں زیادہ گہرا اور قریبی ہوتا ہے۔ افسانہ نگار کو اسی مواد میں رہ کر کام کرنا پڑتا ہے، جس سے اس شے کی تشکیل ہوئی ہے اور جو افسانہ نگار کا موضوع ہے۔ مصوری یا سنگ تراشی کرتے وقت فن کی نظر حقیقت کی پیچیدگیوں اور اس کی اُبھنوں سے الگ ہو سکتی ہے لیکن کسی ذہن کی مصوری میں محسوس مادی حقیقت کی مصوری سے کہیں زیادہ پیچیدگیاں اور اُبھاؤ ہیں اور اس لئے افسانہ نگار کا کام ہر دوسرے فن کار سے زیادہ دشوار اور اہم ہے۔

افسانہ اور فنون لطیفہ ہم فنون لطیفہ کو اس قدر اہم اور دلکش اس لئے سمجھتے ہیں

کہ ان کا تعلق براہ راست ہمارے لطیف جذبات سے ہے۔ ہمیں خود اپنی زندگی کے واقعات اور اُن کی تصویریں اور مرتبے دیکھ کر بے حد خوشی ہوتی ہے، اس لئے ہم ہر اس چیز کے شیدائی ہیں جس میں ہمیں ہماری حیات کی سچی تصویریں نظر آئیں اور چونکہ جذبات ہماری زندگی کے ہر شعبہ پر اس قدر شدت کے ساتھ چھائے ہوئے ہیں اس لئے ہماری دلچسپی کا سب سے بہتر ذریعہ وہ چیزیں ہیں جو ہمارے جذبات پر اثر ڈالیں، ہمارے لطیف اور بلند جذبات جو ہم میں پوشیدہ ہیں ان چیزوں سے متاثر ہو کر متحرک نظر آئیں۔ یہی وجہ ہے کہ ہر انسان خواہ اس میں بلند غلطی کی کمی ہو خواہ اس کی رگ رگ میں خوش مذاقی کی پرسکون موجیں ہیج و تاب

کھاتی ہوں ان چیزوں کو دیکھ کے، انہیں سن کے، انہیں محسوس کر کے،
روحانی مسرت اور جاں بخش سرور پاتا ہے جنہیں ہم اصطلاح میں فنون
لطیفہ کہتے ہیں۔

فنون لطیفہ نے قوموں کی ترقی اور انہیں بلندی کی طرف بے جلنے
میں بے حد حصہ لیا ہے۔ خصوصاً سنگ تراشی، مصوری، شاعری اور موسیقی
نے ایسے ایسے بلند کام انجام دیئے ہیں کہ شاید ان کی عدم موجودگی میں کوئی
دوسری چیز نہ کر سکتی۔ زمانے نے سنگ تراشی کو قریب قریب فنا کر دیا۔
مصوری، شاعری اور موسیقی نے برابر اپنی کار فرمائیاں جاری رکھیں لیکن
جوں جوں زمانہ ترقی کرتا گیا قوموں کی توجہ مصوری اور شاعری کی طرف سے
بھی ہٹتی گئی۔ موسیقی کا اثر زیادہ ہوتا گیا اور اسی لئے اسے موجودہ سائنس
کی ایجادوں میں بھی بے حد نمایاں درجہ ملا۔ گراموفون، ہارمونیم، پیانو، وائلن،
ریڈیو، سینما، ٹیلی ویژن وغیرہ میں ہر جگہ موسیقی کا سکڑ رہا۔ بڑی بڑی سوسائٹیوں
یا ادنیٰ جماعتوں میں اگر کوئی چیز دلچسپ باقی رہی تو صرف موسیقی۔ سائنس
کے دیوانوں نے جب ذرا ہوش سنبھالا تو انہیں جذباتی دنیا میں حقیقت
کی جستجو ہوئی۔ اس کمی کو صرف اصل واقعات زندگی پورا کر سکتے تھے۔ لیکن
ان واقعات کے بیان میں کسی دلکشی کی ضرورت تھی۔ یہ دل کشی صدیوں
کی روایتوں نے داستان گو یوں کو دی تھی۔ وہ داستان گو جواب تک
حقیقت کی دنیا سے الگ تھلاکتے تھے ان کی زبانوں پر لفظی کارنگ چڑھا
ہوا تھا۔ ضرورت نے اُسے افسانے میں زندگی میں حقیقت بینی کو خسیل کر دیا

لیکن افسانہ گوئی میں اب تک شیرینی یا دلچسپی صرف طول دے کر پیدا کی جاتی تھی۔ اس لئے یہ طوالت پسندی جاری رہی اور ناول حقیقت کا جامہ پہن کر لوگوں کے سامنے آئے۔ سائنس ترقی کرتی گئی، دنیا کے اشتغال بڑھنے لگے اس لئے طویل ناول پڑھنے کے لئے وقت نکلنا مشکل ہو گیا۔ لوگوں کو کسی ایسی چیز کی تلاش ہوئی جو ناول کی سی دلچسپی بھی پیدا کر سکے اور مختصر بھی ہو۔ اسی شدید خواہش کو عملی جامہ پہنانے کے لئے مختصر افسانے کا ظہور ہوا اور اس میں اختصار کے علاوہ فن کی مدد سے وہ تمام لطافتیں شامل کی گئیں جو فنون لطیفہ کا اہم جز ہیں۔

مختصر افسانے نے بہت جلد قبول عام حاصل کر لیا۔ لوگوں کے دلوں پر اس کا قبضہ ہو گیا۔ ہر ملک اور ہر قوم میں سو سائنٹی اور ادیب نے اُسے بہت اونچی جگہ دی۔ اس ہر دلعزیزی کی وجہ یہ ہے کہ مختصر افسانے میں وہ ساری لطیف صفات ایک جگہ جمع ہیں جو اب تک صرف فنون لطیفہ کے لئے مخصوص تھیں۔

فنون لطیفہ خیال افزا ہوتے ہیں۔ زبان، قلم اور مو قلم جتنی چیزیں ہمارے کانوں اور آنکھوں کے سامنے پیش کرتے ہیں ان سے کہیں زیادہ خود ہمارا خیال ہمارے سامنے لاتا ہے۔ کسی لطیف اشارے کو سننے یا دیکھنے کے بعد ہمارا خیال ہمارے سامنے ایک بیحد دنیا کا نظارہ پیش کرتا ہے اور ہم اس لطیف اشارے کی رہبری میں اُس کی سیر کرتے ہیں اور یہی دماغی اور روحانی لذت ہے جس کی وجہ سے ہم فنون لطیفہ

کو جذباتی دنیا میں اتنا اہم سمجھتے ہیں۔ اچھے مختصر افسانے بھی اسی لئے پسند کئے جاتے ہیں کہ ان میں لکھنے والے کو بہت سے ایسے مکات نظر انداز کر دینے پڑتے ہیں جنہیں ہمارا دماغ خود بخود محسوس کرے۔ ہم غالب کے اس شعر کو سنیں ۵

مجھ تک کب اُن کی بزم میں آیا تھا دُورِ جام

ساقی نے کچھ بلانا دیا ہو شراب میں

تو بے ساختہ ہمارا دماغ ہمارے سامنے ایک ایسی تصویر کھینچ دیتا ہے جسے شاعر نے الفاظ میں بیان کرنے کی کوشش نہیں کی۔ جب مابین نے کہا کہ ۵

مِرے گھر آپ یوں جاتے تھے کس دن

اُٹھانا مدعا ہے آستان سے

تو دل نے جولڈت محسوس کی وہ موتوں کے لفظوں میں نہیں بلکہ اس تصویر میں یا اس پُر لطف واقعے میں ہے جو اس شعر کے کہے جانے سے پہلے پیش آچکا ہے اور جس کے جواب میں جلے ہوئے دل نے جلے پھیسوڑے پھوڑے ہیں۔ شاعری میں اس قسم کی مثالیں اکثر ملیں گی۔ مصوری اور بُت تراشی میں یہ حسن ہر قدم پر جلوہ گر نظر آئے گا۔ اس طرح مختصر افسانے میں، ایک اچھے مختصر افسانے میں اس چیز کا ہونا اُس کے حسن کا ایک لازمی جزو ہے۔

فنون لطیفہ کا تعلق جذبات سے ہے، اس لئے یہ ضروری نہیں کہ

ان کی شکلیں کسی حقیقی واقعہ کی تصویر ہوں۔ اس میں سے بہت سی ایسی ہوتی ہیں جن میں شاعرانہ حقیقت تو ضرور ہوتی ہے لیکن مادی حقیقت بہت کم، افسانہ نگار کی دقتیں بہت بڑھ جاتی ہیں جب اس کے لئے لازمی ہو جاتا ہے کہ وہ حقیقت کی دنیا میں رہ کر بھی جذبات پر حکمرانی کرے۔ اور فنون لطیفہ میں جو لطافتیں موجود ہیں وہ بھی ہاتھ سے جانے نہ پائیں۔ اچھے افسانے ہمیشہ ان دونوں محاسن کا مرکز ہوتے ہیں اور ان میں جدید دماغوں کی عشرت کے لئے حقیقت کے سامان بھی ہیں اور قدیم حُسن پرستوں کے کیف کے لئے جذبات کی ایک دنیا بھی۔ افسانہ نگار واقعات کا انتخاب کرتے وقت خاص طور پر اس کا خیال رکھتا ہے کہ وہ جس حقیقت کو بیان کرنے جا رہا ہے اس میں وجدانی کیفیتوں کا پیدا کرنا ممکن ہے یا نہیں۔ وہ کردار نگاری کرتا ہے لیکن ہر قدم پر اس کے دل میں یہ خیال پیدا ہوتا ہے کہ حقیقت کے رنگ میں ڈوب کر وجدانی سرور کی دنیا ہاتھ سے نہ جاتی رہے۔ یہ منزل افسانہ نگار کے لئے بے حد دشوار ہے۔ اس لئے آئسے نکمیل تک پہنچانے کے بعد اسے وہ ممتاز درجہ حاصل ہو جاتا ہے جو مصوّر، مُبت تراش، شاعر اور مطرب کو حاصل ہے۔

فنون لطیفہ اور ان کے دائرے میں اس قدر وسعت ہے کہ صرف ایک تصویر میں وہ وسیع سے وسیع جذبات اور احساسات

کی مصوری کر سکتے ہیں وہ محزن ویاس کو مسرت و شادمانی کی نرمیوں میں دکھا سکتے ہیں۔ وہ حسن اور عیب کے مجسموں کو ایک جگہ جمع کر سکتے ہیں۔ ان کے امکان میں یہ بھی ہے کہ وہ نہایت کامیابی کے ساتھ تاریکی پر روشنی کی حکومت دکھا دیں۔ کیوں؟ پابندی کی زنجیریں ان سے دور بھاگتی ہیں۔ ان کی قیدیں آزادی کے مرادف ہیں۔ لیکن ایک افسانہ نگار، جذبات کی دنیا میں بھٹکنے والا قصہ گو، مقید ہے۔ اس کے پاؤں میں پابندی کی زنجیریں پڑی ہوئی ہیں۔ وہ کچھ بھی کہنا چاہے صرف ایک محدود دائرے میں رہ کر کہہ سکتا ہے۔ اس کی وسعتوں کی منزل صرف اس کے اختصار میں ممکن ہے۔ اتنی بڑی قید اور پابندی کے بعد پھر کس طرح ممکن ہے کہ وہ حیات انسانی کے ہر پہلو کو صرف ایک مختصر سے افسانے میں ہمارے سامنے لاسکے؟ اس لئے وہ ایک وسیع دنیا میں سے صرف ایک مختصر سی چیز چھانٹ لیتا ہے اور اُسے اپنے افسانے کا موضوع بنا لیتا ہے۔ اس کے بعد اُسے اختیار ہے کہ وہ اس محدود دنیا میں جس قدر جذبات نگاری چاہے کرے۔ یہیں سے اس کی دشواریوں کی ابتداء ہے۔ اس کی کائنات محدود اور عمل کا جذبہ وسیع ہے۔ اُسے اسی کائنات میں رہ کر وہی سب کچھ کرنا ہے جو مصوّر اُبت تراش، شاعر اور مطرب اپنی وسیع کائناتوں میں کرتے ہیں۔ اُسے بھی انہیں جذبات کو ابھارنا ہے جسے یہ سب اس قدر آزاد رہ کر اُبھالتے ہیں۔ وہ اس کی کوشش کرتا ہے اور کامیاب ہوتا ہے۔ اس لئے ہم

اس کو اُنہیں نظروں سے دیکھتے ہیں جن سے اچھے شاعر، مصوّر، یا
بُت تراش کو، اس لئے کہ اس نے اس پابندی میں بھی دلوں پر
زیادہ گہرے نقوش چھوڑے۔ یہی چیزیں ہیں جن کا مجموعی نقص
ہمیں مختصر افسانے کو فنونِ لطیفہ کی حدود میں شامل کرنے پر مجبور
کرتا ہے۔

موضوع کی تلاش اور مواد کی فراہمی

کائنات کے چپے چپے میں افسانہ نگار کے لئے بے گنتی، بے شمار موضوع بکھرے ہوئے ہیں۔ منظر ہر قدرت، سمندر، پہاڑ، جنگل اور ان سب میں پھیلی ہوئی زندگی خدا کی پیدا کی ہوئی جاندار اور بے جان مخلوق ہاتھی، گھوڑے، اونٹ، گائے، بکریاں، کتا، بلی، طوطا، مینا، چوہے، خرگوش، سانپ، بچھو اور ہر طرف رہنے والے کیڑے مکوڑے، پھر ان سب پر حکمرانی کرنے والا انسان، اس کی بوتلموں زندگی، اس بوتلموں زندگی کے نئے مسئلے، ایک انسان، دوسرا انسان، تیسرا انسان، اس طرح دنیا کے بے شمار انسان اور ان میں سے ہر ایک کی اپنی اپنی عادت، اپنا کردار، اپنے جذبات، احساسات اور اندر چھپی ہوئی کشتی ہی نفسیاتی پیچیدگیاں — یہ اور نہ جانے کتنے موضوع ہر وقت افسانہ نگار کی نظر اور فکر کو دعوت دیتے ہیں۔ پھر ہر افسانہ نگار کی اپنی الگ نظر

ہے، اپنا علیحدہ سوچنے کا طریقہ ہے اور اس طرح کائنات کے یہ بے گنتی بے شمار موضوع نہ کبھی ختم ہوتے ہیں اور نہ ان میں کبھی پُرانا پن پیدا ہوتا ہے۔ پُرانا پن یا فرسودگی موضوع میں نہیں، موضوع کو تلاش کرنے والی نظر میں پیدا ہو جاتی ہے، سوچنے والے داغ میں پیدا ہوتی ہے اسی لئے موضوع تلاش کرنے والے کے پاس ایک متعجب تس، پریشان اور کبھی ایک جگہ نہ رکنے والی نظر اور کبھی ایک چیز سے مطمئن نہ ہونے والا مضطر دل ہوتا فسانے کے لئے موضوع بہت ہیں۔ یہ موضوع تیر نظر اور جگتے ہوئے ذہن کے سامنے خود بخود آتے ہیں۔ اچھا افسانہ نگار آرام سے آنکھیں بند کئے اپنی کرسی پر بیٹھا ہے، یا دنیا کی ہر فکر سے آزاد ہو کر اپنے بستر پر دراز ہے، عین اس بے خبری میں جیسے کوئی آکر دروازہ کھٹکھٹاتا ہے کہ معاف کیجئے گا جناب! میں ایک افسانے کا موضوع ہوں۔ آپ مجھے استعمال کیجئے۔ ایسے ناخواندہ لیکن مبارک مہمانوں کی کمی سونے ہوئے ذہن کو تو شاید ہوتی ہو لیکن جس نے اپنی نظر کو کائنات کی رنگینیوں کے لئے وقف کر دیا ہے، جس کا دل ہر وقت کسی نئے جذبے سے معمور نظر آتا ہے اور جس کے ذہن میں ہر وقت دیکھی اور محسوس کی ہوئی باتوں کو جگہ دینے اور ان پر غور و فکر کرنے کی گنجائش ہے، اُسے افسانے کے موضوع ہر وقت سوجھتے ہیں۔ وہ بن بٹائے مہمانوں کی طرح ہر وقت اس کے دروازے پر دستک دیتے ہیں۔ افسانہ نگار کی نظر کے سامنے کوئی چیز آتی ہے اور یہ چیز جیسے خود بخود ذہن میں ایک نیا موضوع لا کر کھڑا کر دیتی

ہے۔ اس کے فکری، تخیلی اور جذباتی سرمائے میں گھل مل کر یہ موضوع، یا مرکزی خیال ایک افسانے کی شکل اختیار کر لیتا ہے

یا پھر کبھی دوستوں سے باتیں کرتے وقت محض ایک لفظ، سڑک پر گزرتے ہوئے کوئی چھوٹا سا حادثہ، کسی کتاب میں دیکھی ہوئی کوئی تصویر، کسی کتاب، رسالے یا اخبار کا ایک ایک جملہ توانا اور بیدار ذہن کے لئے تازیا نے کا کام کرتا ہے اور چھوٹی سے چھوٹی چیز چھوٹی سے چھوٹی بات، ایک لفظ، ایک جملہ، ایک غلط اندازِ نظر، کسی نہ کسی موضوع یا افسانے کے مرکزی خیال کا بہانہ بن جاتی ہے اور افسانہ نگار اس خود بخود ابھرنے والے مرکزی خیال پر کسی افسانے کا ڈھانچا بنا لیتا ہے۔ کبھی اسی وقت افسانے کی ہر تفصیل، اس کا ایک ایک ٹکڑا، اس کا سارا پلاٹ، اس کی ابتدا، خاتمہ سب کچھ جیسے آئینے کی طرح نظر کے سامنے آ جاتا ہے۔ لیکن کبھی ایسا بھی ہوتا ہے کہ اس موضوع، یا مرکزی خیال کو مہینوں، برسوں پانا پوسنا پڑتا ہے جب کہیں وہ اس قابل ہوتا ہے کہ واقعی افسانہ بن سکے۔ افسانہ نگار کو اپنی طبیعت پر ضبط اور قابو رکھ کر اپنے جذبات کو دبا کر اس نئے موضوع کی تشکیل کا انتظار کرنا پڑتا ہے۔ یہ انتظار صبر آنا بھی ہے اور دل شکن بھی، لیکن فنی نقطہ نظر سے بے حد اہم بھی۔ جو افسانہ نگار اس طرح خود بخود پیدا ہونے والے خیال کو افسانہ بنانے کے لئے اتنا بے چین ہو جائے کہ اس کے پختہ ہونے کا بھی انتظار نہ کر سکے وہ اچھے افسانے کبھی

نہیں لکھ سکتا۔ اس کے افسانوں میں پکتے پھلوں کی شیرینی اور رس دونوں چیزیں ناپید ہوتی ہیں اور اچھا افسانہ نگار کبھی ایسے پھلوں کو جو کھٹے، کرٹھے یا بے رس ہوں دوسرے کے سامنے لانا گوارا نہیں کرتا۔ وہ ہر نئے آنے والے موضوع کا خیر مقدم کرتا ہے اور اسے اپنی ذہنی اور جذباتی زندگی میں رچا کر دوسروں سے اس کا تعارف کراتا ہے۔ یہی طریقہ صحیح ہے۔ خود افسانہ لکھنے والے کے لئے بھی اور پڑھنے والے کے لئے بھی۔

لیکن موضوع ہمیشہ خود بخود ہاتھ جوڑ کر نہیں آیا کرتے۔ ضروری نہیں کہ وہ ہمیشہ افسانہ نگار کا دروازہ کھٹکھٹاتے ہی رہیں۔ اُسے موضوع تلاش کرنے پڑتے ہیں۔ اپنے ذہن میں دبے دبائے تجربوں کو اٹٹ پٹٹ کر کے دیکھنا پڑتا ہے۔ اپنے جذباتی سرے کی پوری کھوج کرنی پڑتی ہے۔ اپنے پڑے ہوئے مواد کی طرف نظر دوڑانے کی ضرورت محسوس ہوتی ہے۔ جو دیکھا ہے، سوچا ہے، محسوس کیا ہے، اُسے ایک ایک کر کے سامنے لانا پڑتا ہے۔ پھر بھی کوئی موضوع نہیں سوجھتا، کسی مرکزی خیال کی طرف ذہن منتقل نہیں ہوتا۔ اس حالت میں جو کچھ سوجھتا ہے، وہ بھد بے رنگ اور فضول نظر آتا ہے۔ لیکن بیٹھے بیٹھے یکبارگی انھیں اُلٹی پلٹی اور تلاش کی ہوئی چیزوں میں سے کوئی کام کی بات نکل آتی ہے اور اس کام کی بات سے افسانہ بن جاتا ہے۔

موضوع کی تلاش افسانہ نگار کے لئے بڑا مشکل مسئلہ ہے۔ اگر اس کی نظر ہر وقت نگران اور ذہن ہر وقت بیدار نہ رہے تو بچھے موضوع خود بخود پیدا نہیں ہوتے۔ اپنے سارے ذہنی، علمی اور جذباتی خزانے کی جانچ پڑتال کرنے کے بعد بھی یقینی نہیں کہ اچھا موضوع مل جائے۔ اس لئے عموماً افسانہ نگار اپنا کام پزلنے اور فرسودہ موضوعوں سے چلاتے ہیں۔ کبھی کبھی ایک نیا انداز بیان اس فرسودگی میں کوئی ایسا نیا پن پیدا کر دیتا ہے کہ پڑانی چیز کے عیب اور اس کی اُکتاہٹ چھپ جاتی ہے۔ لیکن ہمیشہ ایسا ممکن نہیں۔ کبھی نہ کبھی یہ راز فاش ہوتا ہے اور پھر افسانہ نگار کا افسوس ہمیشہ کے لئے ختم سا ہو جاتا ہے۔ افسانہ نگار خود بھی عموماً اس خطرے کے انجام سے واقف ہوتے ہیں، اس لئے وہ بعض دوسری پیچیدہ راہیں اختیار کرتے ہیں۔ کبھی کبھی وہ ایسی چیزوں کو افسانے کا موضوع بنا لیتے ہیں جن میں وقتی کشش ہوتی ہے اور یہ وقتی کشش پڑھنے والوں کو اپنی طرف مائل کر کے افسانہ نگار کے لئے ایک وقتی سرور کا سامان مہیا کر دیتی ہے۔ لیکن حقیقت میں اس کشش اور سرور دونوں کو ثبات نہیں اس لئے کہ افسانہ نگار نے جس خیال کو اپنے افسانے کا موضوع بنایا ہے اس میں کوئی مستقل قدر نہیں اور مستقل قدر کی کمی کا نتیجہ یہ ہوتا ہے کہ موضوع میں وقتی ہنگامے کا سامان ضرور پیدا ہو جاتا ہے، لیکن اس میں تاثیر کی نچستگی

نام کو نہیں ہوتی۔ اس طرح کے موضوع کی مثال میں وہ افسانے پیش کئے جاسکتے ہیں جن میں جنس کے سطحی جذبات اور ان کے مادی نتائج کی تصویریں ہوتی ہیں یا جو افسانے کسی ایک فریقے یا گروہ کی خوشنودی کے لئے کسی دوسرے فریقے یا گروہ کی زندگی کو ملامت یا جذباتی تنقید کا نشانہ بناتے ہیں۔

اس کے علاوہ ایک دوسری چیز جسے بعض افسانہ نگار جدت پسندی کے دھوکے میں برتنے لگتے ہیں یہ ہے کہ وہ اپنے افسانے کی بنیاد ایسے خیال یا واقعہ پر رکھتے ہیں جس میں ان کے نزدیک کوئی جدت ہے۔ جس موضوع سے وہ خود اچھی طرح واقف نہیں ہیں ان کا خیال ہے کہ دوسرے بھی اس سے نا آشنا ہیں۔ اس موضوع کے اونچے نیچے کو اچھی طرح جانے پہچانے بغیر وہ اس میں کود پڑتے ہیں اور اس کا نتیجہ دہی ہوتا ہے جو تیراکی سے اچھی طرح واقف نہ ہونے والے اس تیراک کا جو اندھا دھند گھرے پانی میں کود پڑے۔

افسانہ نگار کا پہلا منصب یہ ہے کہ وہ اپنے موضوع سے اچھی طرح واقف ہو، اُسے اپنے مضمون اور موضوع سے سچی دلچسپی اور سچا لگاؤ ہو، اُسے اس نے اس کی گہرائیوں میں ڈوب کر دیکھا اور سمجھا ہو، اس کے متعلق ہر چھوٹی سے چھوٹی بات جاننے کی کوشش کی ہو۔ جب تک یہ سب کچھ نہیں ہوگا افسانہ نگار کو موضوع پر پوری

قدرت نہیں ہو سکتی۔ جسے موضوع پر قدرت نہیں وہ اس موضوع کو پھیلا کر اچھا افسانہ بنا ہی نہیں سکتا۔ جس نے گھر سے نکل کر مناظر قدرت دیکھے ہی نہیں وہ منظر نگاری کیا جانے؟ جس نے گوشہ نشینی کو زندگی بنا لیا ہو وہ زندگی کی مصدقہ کیسے کرے؟

نئے افسانہ نگار عموماً اس خطرے کا شکار ہو جاتے ہیں۔ لالچ میں پڑ کر انہیں اچھے اور بُرے موضوع میں امتیاز باقی نہیں رہتا جو موضوع پہلی نظر میں اچھا لگے، ضروری نہیں کہ وہ اچھا ہی ہو۔ اس لئے افسانہ نگار کا فرض ہے کہ ظاہری حسن و خوبی سے متاثر ہوئے بغیر موضوع کو اپنی طرح اُلٹ پُلٹ کر دیکھے اور اس بات کا یقین کرے کہ ظاہر میں خوبصورت دکھائی دینے والی چیز اندر سے بھی خوبصورت ہے۔ اس میں اچھا افسانہ بننے کی صلاحیت ہے۔ یہ چیز دشوار ضرور ہے اور صرف تجربہ ہی اس سلسلے میں سب سے بڑا معلم ہے، لیکن بیدار ذہن رکھنے والا نیا افسانہ نگار بھی اس مہلک مرض سے آسانی سے بچ سکتا ہے۔

افسانہ نگار کو اپنی آنکھیں کھلی رکھنی پڑتی ہیں۔ اُسے ان ظاہری آنکھوں کے ساتھ ساتھ دل اور دماغ کی آنکھوں سے بھی کام لینا پڑتا ہے۔ — چیزوں کی بیرونی سطح سے زیادہ ان کی گہرائیوں کا راز داں ہونا ضروری ہے۔ اس کے بغیر اچھی افسانہ نگاری ممکن نہیں۔ ایک شخص کے ذہن میں کوئی موضوع آتا ہے۔ وہ اس موضوع کو کہانی

کا لباس پہنا کر ہمارے سامنے لانا چاہتا ہے۔ نفسیاتی نقطہ نظر سے ہم یہی کہہ سکتے ہیں کہ جب کسی کے پاس کہنے کے لئے کچھ بات ہے اور اس بات کو کہنے کی خواہش بھی اس کے دل میں موجود ہے تو اسے یہ بات کہنی چاہیئے۔ کہنے والے کے پاس موضوع ہے، کہانی کہنے یا نکلنے کی خواہش ہے، اس لئے اُسے کہانی کہنی چاہیئے لیکن سوال یہ ہے کہ کیا کہانی کہنا اتنی آسان بات ہے؟ کیا کہنے کی ضرورت کا احساس ہی کہانی کے کہنے کی کافی وجہ ہے؟ نفسیاتی نقطہ نظر سے اس کا جواب اثبات میں دیا جائے گا۔ لیکن عملی نقطہ نظر جسے فنی نقطہ نظر بھی کہہ سکتے ہیں اس سوال کے جواب میں آسانی سے ”ہاں“ نہیں کہے گا اور عمل اور فن کے پاس ”نہیں“ کہنے کی معقول وجہ ہے۔

اچھی کہانی کہنا فن ہے۔ بُری کہانی کہنے سے اس کا نہ کہنا کہیں بچتا ہے اور اچھی کہانی کہنے کے لئے کہنے والے کو اس کا فن سیکھنا چاہیئے۔ فن سیکھنے اور اس میں مہارت پیدا کرنے کے لئے انسان کو اپنے ذہن کی تربیت کرنی پڑتی ہے۔ ذہن میں ضروری سامان اور مسالہ جمع کرنا پڑتا ہے۔ جب تک ذہن میں مسالہ نہ ہو اور جب تک ذہن میں اس مسالے کے جمع کرنے کی خواہش نہ ہو، فنی مہارت کا سوال ہی پیدا نہیں ہوتا۔ ہنکھیں زندگی کے بے پایاں مواد میں سے اپنے کام کی باتیں جمع کرنے کی عادی ہو جائیں اور ذہن آنکھوں سے دیکھی ہوئی چیزوں کو صحیح حکم رکھ کر ان سے وقتاً فوقتاً کام

لے سکے۔ کامیاب افسانہ نگار کی فنی مہارت کے یہ دو پہلے زینے ہیں اور ان دو زینوں کو ملے کر لینے سے پہلے افسانہ نگار کو خاصا زادراہ جمع کرنا پڑتا ہے اور اس زادراہ کے جمع کرنے میں کئی چیزیں اس کی مدد کرتی ہیں۔

افسانہ نگار کا سب سے قیمتی اور سب سے قابلِ قدر خزانہ اُسے مشاہدے کی مدد سے حاصل ہوتا ہے۔ آنکھ برابر کھلی رہے تو زندگی میں تخیل اور فکر کے لئے دولت کی کمی نہیں۔ جس فن کار کی نظر ہمیشہ اپنے گرد و پیش کی چیزوں کو غور سے دیکھتی اور اپنے تجربے کی دولت کو بڑھاتی رہتی ہے۔ اس کے تخیل میں کبھی کہنگی اور فرسودگی پیدا نہیں ہوتی اور جس فن کار کے پاس ہر وقت دیکھنے والی نظر نہیں اس کا تخیل ایک نہ ایک دن ایسا تھکتا ہے کہ تازیا نوں کی چوٹ سے بھی اُسے آگے چلانا ناممکن نہیں۔ اسی لئے ادب میں مشاہدے کی عادت کو ادب کی زندگی کا ایک لازمی جز قرار دیا گیا ہے۔ مشاہدہ صبر آزا ہوتا ہے۔ اس سے تھکن پیدا ہوتی ہے۔ لیکن جس افسانہ نگار نے اپنے ضبط و تحمل کو کام میں لا کر، تھکن سے ڈرے بغیر اس عادت کو اپنا رفیق بنالیا اُسے زندگی بھر تھکن نہیں ستاتی۔ ادب میں تھکن مواد کی کمی سے پیدا ہوتی ہے اور مشاہدے کے عادی ادیب اور افسانہ نگار کو مواد کی کمی کی شکایت نہیں پیدا ہوتی۔

کسی نقاد نے لکھا ہے کہ ادبی تخلیق اصل میں واقعات کے انتخاب

کے بجائے انہیں رد کرنے کا دوسرا نام ہے۔ جب تک ادیب کے پاس تجربات کا اتنا دافر سرمایہ نہیں ہوگا کہ وہ اس سرمائے میں سے اپنے کام کی چیزیں چن سکے اس کے لئے کوئی اچھی ادبی تخلیق ممکن نہیں۔ مشاہدے کے عادی افسانہ نگار کے سامنے تجربات کا یہ دافر سرمایہ ہر وقت موجود رہتا ہے اور اس دافر سرمائے میں سے وہ اپنی پسند کے قیمتی جواہر چن کر انہیں اپنے پڑھنے والوں کے سامنے پیش کرتا ہے۔ مشاہدات کا یہ دافر اور کبھی نہ ختم ہونے والا خزانہ اکٹھا کرنے کے لئے افسانہ نگار کو شروع شروع میں بڑی کاوش سے کام لینا پڑتا ہے۔ اس پر یہ چمپیزیں بارگزرتی ہیں اور اس عادت کو اپنے لئے بوجھ سمجھ کر اُسے وہ اپنے کندھے سے اتار کر پھینک دینا چاہتا ہے۔ لیکن اچھے افسانہ نگار کو آزمائش کے اس دور سے صبر اور ضبط کے ساتھ گزرنا چاہیئے، یہاں تک کہ واقعات، مناظر اور زندگی کی دیکھی ہوئی اُن گنت چیزوں سے نقوش بنانے کی عادت اس کی فطرت کا ایک جزو لا ینفک بن جائے اور نظر میں کیرے کی تاثیر پیدا ہو جائے کہ جو کچھ اس کے سامنے آئے اس کی تصدیق ذہن میں آتا رہے۔ زندگی کی کوئی بات دوسری بات سے نہیں ملتی۔ کوئی منظر کبھی دوسرے منظر جیسا نہیں ہوتا اور ایک انسان کبھی اپنی عادتوں میں اپنے طور طریقوں میں دوسرے سے مشابہ نہیں۔ اس لئے نظر کا کام کبھی ختم نہیں ہوتا۔ جو اس نے آج دیکھا ہے وہ اس کے لئے کل دیکھنا ممکن نہیں اور

اسی لئے اس کے لئے ضروری ہے کہ وہ اپنے ایک لمحے کو بھی ضائع نہ جانے دے۔ جو وقت ضائع ہو گیا وہ واپس نہیں آتا اور اس میں گزری ہوئی چیز کو نظر دوبارہ نہیں دیکھ سکتی۔ اس لئے کیوں نہ افسانہ نگار اپنے ہر لمحے سے فائدہ اٹھائے، کیوں نہ ہر نئے وقت میں ایک نیا منظر، ایک نیا واقعہ یا زندگی کا ایک نیا بھید دیکھ کر اپنی دولت بیدار کو اور بھی بیدار بنائے؟ مشاہدہ افسانہ نگار کا رفیقِ کار ہے تو نئے سے نئے موضوع ہمیشہ اس کے حلقہٴ بگوش رہتے ہیں۔

نظر کا کام مشاہدہ کرنا ہے اور مشاہدہ افسانہ نگار کی ذہنی اور جذباتی تمیز کا ایک قیمتی جزو ہے لیکن اکثر سب کچھ دیکھ کر ہی نہیں جانا جاتا۔ صرف دیکھ کر باتیں سیکھی جاسکیں تو زندگی سے دور رہنے والے خانہ بدوش انسان شاید دنیا کے سب سے زیادہ تجربہ کار انسان ہوں۔ لیکن ایسا نہیں ہوتا۔ زندگی کے تجربے کی مثال بھی معمول کے تجربوں کی سی ہے، جہاں سائنس داں چیزوں کے مرکب بنا کر دنوں، ہفتوں، مہینوں اور برسوں کی کاوش کے بعد کسی نتیجے پر پہنچتے ہیں۔ زندگی کے تجربے بھی گھر بیٹھے نہیں حاصل ہوتے۔ انسان کو زندگی کے ساتھ کاندھ سے کاندھا ملا کر چلنا پڑتا ہے۔ زندگی کی ٹھوکریں کھانی پڑتی ہیں۔ ٹکریں سہنی پڑتی ہیں۔ بُرے اور بھلے انجام دیکھنے پڑتے ہیں، بہت کچھ کھانا پڑتا ہے۔ جب تجربہ اپنا بنتا ہے۔ تجربے جان بوجھ کر، کوشش کر کے اور اراداً حاصل کئے جاتے ہیں۔ تجربے

وہ بھی ہوتے ہیں جن میں زندگی ہمیں کھینچ کر لے جاتی ہے، اس کی موجوں کے تھپیڑے کھلاتی ہے اور ہم ایک نیا سبق سیکھ کر ایک مضبوط ارادے کے ساتھ آگے بڑھتے ہیں۔ زندگی میں تجربے نہ ہوں تو کچھ نہیں۔ یہ بات سب کے لئے صحیح ہے، لیکن اتنی صحیح کسی کے لئے بھی نہیں جتنی افسانہ نگار کے لئے۔ افسانہ نگار نے تجربے نہیں کئے تو گویا اس نے اپنی افسانہ نگاری کی زینت کا بہت سا سامان خود اپنے آپ کھودیا۔ جو کچھ وہ حاصل کر سکتا تھا اُسے حاصل نہیں کیا اور جو حاصل ہو سکے اُسے حاصل نہ کرنا زندگی کی بہت بڑی بھول ہے، ان کے لئے اور بھی بڑی جن کا منصب دنیا کو کچھ دینا ہے، جنہیں دنیا کو کہانیاں سنانی ہیں اور ان کہانیوں سے سننے والوں کے دلوں کو اپنی مٹھی میں لینا ہے۔ افسانہ نگار کا پہلا اسلحہ مشاہدہ ہے اور دوسرا اس کا تجربہ۔ ان اسلحوں کے بغیر وہ نہتہ سپاہی ہے۔

تجربے کو افسانے میں جبراً ہمیت حاصل ہے اس کا اندازہ مالک ٹوین کے ایک واقعے سے لگایا جاسکتا ہے۔ ایک مرتبہ جرمنی کی بسوں کے انتظام کا اندازہ لگانے کے لئے مارک ٹوین نے پندرہ مرتبہ ٹکٹ خریدا اور پھینک پھینک دیا۔ لیکن ہر مرتبہ اُسے نیا ٹکٹ خریدنا پڑا۔ اس تجربے کی بنا پر اس نے جو افسانہ لکھا، اس سے ۵۰۰ ڈالر کمائے۔

زندگی کا ہر تجربہ ضروری نہیں کہ افسانہ نگار کو ۵۰۰ ڈالر دلوادے لیکن اس سے انکار نہیں ہو سکتا کہ ہر نئے تجربے سے اس کی اس دولت میں اضافہ ضرور ہوتا ہے جس کے بغیر ذہنی اور جذباتی تعمیر ممکن نہیں۔

مشاہدے اور تجربے کے علاوہ ایک اور چیز جسے مواد کی فراہمی کے سلسلے میں افسانہ نگار کے لئے بے حد ضروری بنایا گیا ہے، ذاتی مطالعہ اور محاسبہ ہے۔ افسانہ نگار کو چاہیے کہ وہ برابر اپنے آپ سے اپنی ذات کے متعلق سوالات کرتا رہے۔ ہر انسان ایک سر بستہ ناز ہے اور رازوں کا کھولنا افسانہ نگاری کی دلچسپی کا ایک اہم جزو۔ پھر کیوں انسان سب سے پہلے اسی بھید کا پتہ نہ چلائے جو اس سے سب سے زیادہ قریب ہے؟ اپنے جذبات، احساسات اور شعور کی تہوں کو ٹٹولنا، اپنے ہر عمل اور ہر ارادے کے پیچھے کسی نفسیاتی تحریک کی جستجو، اپنی کہی ہوئی ہر بات میں اپنی اندرونی اخلاقی زندگی کا کوئی عکس دیکھنے کی کوشش، افسانہ نگار کے لئے بیسیوں ایک سے زیادہ ایک گہرے موضوع پیدا کر سکتی ہے۔ خود اپنی ہی زندگی میں بہت سی کہانیوں کا مواد چھپا ہوا ہے۔ افسانہ نگار کو اس مواد سے کام لینے کی عادت پیدا کرنی چاہیے۔ یہ عادت جب بختہ ہو جائے تو افسانہ نگار اُسے پھیلا کر آسانی سے دوسری ذاتوں کے مطالعے اور محاسبے تک لے جاتا ہے اور اپنی تجرباتی دنیا میں ہر وقت ایک نئے

راز اور بھید کا اضافہ کرتا ہے۔

اس طریقے میں یہ خطرہ ضرور ہے کہ افسانہ نگار پر خود اس کا اپنی ذات اس طرح چھا جاتی ہے کہ اس کے لئے اپنے آپ کو اس سے باہر نکالنا دشوار ہو جاتا ہے۔ اگر افسانہ نگار شروع ہی سے اس خطرہ سے آگاہ ہو اور اپنی ذات کے مطالعے کو دوسروں کی ذات کے مطالعے کی پہلی منزل سمجھ کر اس کام کو شروع کرے تو اس کے تجربات کی دنیا وسیع سے وسیع تر ہوتی جائے گی۔

تجربوں کی خاصی بڑی دنیا کتابوں میں بند ہے۔ اس لحاظ سے نہیں کہ افسانہ نگار جو کچھ کتب میں پڑھے اُسے نقل کر کے یا بعض صورتوں میں مسخ کر کے اپنے افسانے کا موضوع بنالے۔ مطالعہ افسانہ نگار کے لئے ایک بے حد ضروری عمل ہے، لیکن یہ ضروری عمل اسی صورت میں مفید ثابت ہو سکتا ہے کہ پڑھنے والا اُس کے خطروں اور اس کی پیدا کی ہوئی لاپچوں سے بچ کر اس سے وہی اخذ کرے جو اس کے کام کو زیادہ مفید اور دلچسپ بنانے میں مدد دے۔ مطالعہ جیسا میں نے ابھی کہا تھا اس لئے نہیں کیا جاتا کہ دوسروں کے اُگلے ہوئے قولوں کو اپنے دسترخوان پر سجا کر دعوت کا سامان جمع کر لیا جائے۔ مطالعہ پڑھنے والے کے لئے ایک زبردست ذہنی تحریک کا کام دیتا ہے۔ اچھے مطالعے سے پڑھنے والے کے ذہن میں جو تازگی، توانائی اور ایک نئی بات کہنے کی خواہش پیدا ہوتی ہے، وہ کسی اور چیز سے پیدا

نہیں ہوتی۔ اچھا مطالعہ ذہن میں تخلیق کی قوتوں کو ابھارتا اور اکساتا ہے اور انہیں کہنگی اور فرسودگی سے بچاتا ہے۔ اس لئے ہر افسانہ نگار کو جہاں ایک طرف مشاہدے اور ذاتی محاسبے سے کام لینا ہے وہاں اُسے زندگی بھر پڑھنا بھی ہے۔ دنیا میں اس سے اچھے اچھے لکھنے والے ہیں، ایسے لوگ ہیں جنہوں نے زندگی کو اس سے مختلف انداز میں دیکھا ہے۔ اور اس نئے انداز کی جھلک ان کی تصنیفوں میں موجود ہے۔ یہ تصنیفیں بھی افسانہ نگار کے تجربات میں گہرائی اور پھیلاؤ پیدا کرتی ہیں۔

افسانہ نگار بہت کچھ دیکھتا ہے، زندگی سے بہت سے نئے سے نئے تجربے حاصل کرتا ہے۔ ذاتی محاسبے سے اُس پر فطرت انسانی کے چمچے ہوئے بھید آشکارا ہوتے ہیں۔ وہ ان دیکھی اور سیکھی ہوئی چیزوں کو اپنے ذہن میں جمع کرتا رہتا ہے۔ تجربات برابر اس کی ذہنی، اخلاقی اور جذباتی زندگی کا جزو بنتے رہتے ہیں، اُسے برابر پہلے سے زیادہ رنگین بناتے رہتے ہیں۔ لیکن اگر یہ سارے تجربے اس کے ذہن میں جا کر اس طرح ایک دوسرے سے گھل جلیں گے کہ ایک کو دوسرے کے مقابلے میں پہچاننا اور ضرورت کے وقت ملائے لانا ممکن نہ ہو تو یہ سمجھنا چاہیئے کہ افسانہ نگار کی ساری محنت رائیگاں گئی۔ جو کچھ اس نے اتنی کاوش اور جاں نشانی کے بعد حاصل کیا ہے وہ اگر اندھیر کوٹھری میں بند ہے اور اس اندھیر کوٹھری کی کنجی اس

کے پاس نہیں تو یہ سارا مال و متاع اس کے کسی کام کا نہیں۔ اس لئے افسانہ نگار مشاہدے سے، زندگی کے ساتھ چل پھر کر تجربے سے، ذاتی محاسبے سے، مطالعے سے جو کچھ سیکھے اُسے چاہیے کہ کبھی کبھی اس کا جائزہ لیتا رہے۔ پچھلے واقعات اور تجربات کو دبی ہوئی پخلی تہوں سے باہر نکال کر انھیں کبھی دھوپ بھی دیتا رہے۔ ورنہ اندیشہ ہے کہ یہ سارے قیمتی تجربے کیڑے مکوڑوں کی نند ہو جائیں اور افسانہ نگار خالی ہاتھ رہ جائے۔ گزشتے ہوئے واقعات اور تجربات کی تصویر بنانا نہیں اپنی ذہنی زندگی میں زندہ اور نر و تازہ رکھنا افسانہ نگار کا ایک اہم فرض ہے اور یہ اہم کام اُسے اپنی قوت تخیل سے لینا ہوتا ہے۔ تخیل کو استعمال میں نہ لایا جائے، اسے استعمال کر کے کبھی کبھی اس پر دھار نہ لگائی جائے تو وہ گند اور ناکارہ ہو کر رہ جاتا ہے۔ اور گند اور ناکارہ تخیل افسانہ نگار کی زندگی کا ایک سانحہ ہے جس کا ماتم اسے جیتے جی کرنا پڑتا ہے۔ افسانہ نگار کو اگر اس ماتم سے بچنا ہے تو اُسے چاہیے کہ اس دولتِ ابدی کو برابر استعمال کر کے زندہ رکھے۔ تخیل کا استعمال ہی اس کی حیاتِ ابدی کا سب سے بڑا مہم ہے۔ افسانہ نگار کا تخیل زندہ ہو تو اس کے پاس موضوعات کی کمی نہیں۔ مواد کی فراہمی کے سلسلے میں افسانہ نگار کو جو کچھ کرنا چاہیے وہ اتنا زیادہ ہے کہ شاید غلط معلوم ہوتا ہو۔ لیکن ایسا نہیں۔ اچھے افسانہ نگار کو خود اپنی ذات سے اور ان سب سے جن کی رائے پر اسے اعتماد ہے برابر کام لینا پڑتا ہے

خود وہ مشاہدہ کرتا ہے، کڑوے اور میٹھے تجربے حاصل کرتا ہے۔ تخیل سے کام لیتا ہے، اُسے تازیانے لگاتا ہے، مطالعہ کرتا ہے اور اس طرح اپنے افسانوں کے لئے مواد تلاش کرتا ہے اور اس مواد کی بنیاد پر اپنے افسانوں کی عمارت کھڑی کرتا ہے۔ لیکن افسانے میں جو کچھ ہے وہ خود اسی کا سوچا ہوا ہے۔ اپنی سوچی ہوئی باتوں میں انسان کو خالی نظر نہیں آتی۔ اس لئے افسانہ نگار کو چاہیئے کہ وہ کوئی افسانہ چھپوانے سے پہلے اُسے اپنے دوستوں کو سُنانے اور اس کے ہر پہلو پر بحث مباحثے اور رد و قدح کے بعد اس میں تبدیلیاں کرنے پر آمادہ ہو۔ اپنی غلطیوں کو مان لینا، ان میں ترمیمیں اور تبدیلیاں کرنا اور اپنی چیزوں کو اچھا بنانے کے لئے ان میں کاٹ پھانٹ کرنا بھی اچھے افسانہ نگار کی سیرت کی ایک خصوصیت ہونی چاہیئے۔ اس کے بغیر بھی ممکن ہے اچھا افسانہ لکھا جاسکے لیکن بحث مباحثے کے بعد اس کے اور زیادہ بہتر ہو جانے کے امکانات ہیں۔

اس سلسلے میں ایک آخری چیز اور۔ افسانہ نگار کو افسانہ لکھنے سے پہلے اور افسانہ لکھنا شروع کر دینے کے بعد اپنی مشق کے ابتدائی دور میں اور خاصی مشق بہم پہنچا لینے پر، ساری زندگی ہوشیار و چوکنا اور بیدار رہنا پڑتا ہے۔ اُسے اپنے پتے کو مارنا پڑتا ہے۔ جھوٹی لالچ سے بچنا پڑتا ہے، اچھے اور بُرے کی تمیز کرنی پڑتی ہے۔ چیزوں کو غور سے دیکھنا، کتابیں پڑھنا، زندگی میں گھل مل کر اس سے نرت نئے

سبق حاصل کرنا، اپنی ذات کی تنقید، دوسروں کی زندگی سے نتیجے اخذ کرنے کی قوت، فکر و تخیل، بحث و مباحثہ اپنی کاوش اور محنت کی پیدا کی ہوئی ادبی تخلیق پر نکتہ چینی کو برداشت کرنے کی عادت، غرض افسانہ نگاروں کو ساری زندگی مصروف رہنا پڑتا ہے۔ ہر نیا قدم اُسے ایک نئی بات سکھاتا ہے اور یہ ضروری نہیں کہ ہر نئی بات اُسے زبانی یاد رہے، اس لئے افسانہ نگار کو زندگی بھر اپنے تجربات کے نوٹ لینے پڑتے ہیں۔ انہیں یادداشت میں محفوظ رکھنا پڑتا ہے اور اس طرح اس کی ساری زندگی صبر، آزمائش، ضبط، تحمل اور کاوشوں میں بسر ہوتی ہے اور یہ ساری کاوشیں، آزمائشیں، صبر و ضبط اور تحمل اس لئے ضروری ہے کہ افسانہ نگار کو ایک اہم کام انجام دینا ہے۔ اُسے ایک نئی دنیا تخلیق کرنی ہے۔ دنیا اس کی بھی وہی ہے جس میں ہم آپ رہتے ہیں، جسے ہم آپ دیکھتے ہیں، لیکن افسانہ نگار اپنے لچکدار، زرخیز تخیل سے اسی چھوٹی سی معمولی بات کو رنگین بنا دیتا ہے اور ہماری دیکھی ہوئی دنیا بالکل نئی بن کر ہمارے سامنے آتی ہے۔ اس پُرانی دنیا کو نیا بنانے کے لئے اس کی فرسودگی میں کوئی تازگی پیدا کرنے کے لئے وہ تجربات کے سمندر میں غوطے لگاتا ہے۔ اس کی تہ میں سے داہنے بائیں ہر طرف ہاتھ پھیلا کر چھوٹی اور بڑی بہت سی چیزیں چنتا ہے۔ ان چچی ہوئی چیزوں میں سے اس کی نظر انتخاب کچھ جواہر دیکھ

آب و تاب دے کر ہمارے سامنے پیش کر دیتا ہے اور اس طرح وہی زندگی جو ہماری دیکھی بھالی ہے، جسے ہم نے برابر برتا ہے، بالکل نئی بن کر ہمارے سامنے آتی ہے۔ یہاں تک کہ ہم اسے پہچان بھی نہیں سکتے۔ اس لئے کہ اس نئی دنیا میں افسانہ نگار کے تخیل، اس کے جذبات اور اس کے زندگی بھر کے تجربات نے کچھ ایسے رنگ شامل کر دیئے ہیں، جو زندگی میں اس سے پہلے بکھرے ہوئے تھے اور اب قلوبِ قمر کی رنگینی لے کر ہمارے سامنے آئے ہیں۔

افسانہ نگار موضوع کی تلاش اور مواد کی فراہمی کے بعد کس طرح اُسے افسانے کی شکل دیتا ہے۔ یہ تحقیق شاید اس کے کام کی پہلی منزل سے بھی زیادہ دلفریب اور خوش منظر ہے۔

پلاٹ (۱)

افسانے اور پلاٹ کو نقادوں نے لازم و ملزوم قرار دیا ہے۔ افسانہ حیاتِ انسانی کے مختلف پہلوؤں، اُن کے تاثرات، ان تاثرات کی بلندی وستی، ان کی تبدیلی، حرکت و جمود اور اس طرح کی بہت سی چیزوں کا ایک ادبی اور فنی عکس ہے۔ جو واقعہ، تجربہ، خیال یا حس افسانے کی بنیاد بنتا ہے، پلاٹ اس واقعے، تجربے، خیال یا حس کو ایک فنی ترتیب دیتا ہے۔ کہانی کی ترتیب میں مناظر، کردار، ان کرداروں کے عمل اور ان کے مکالموں سے اور افسانہ نگار کے نقطہ نظر سے رنگ بھرا جاتا ہے۔ کہانی کا ڈھانچہ اس کا پلاٹ کہلاتا ہے۔ پلاٹ بجائے خود مکمل کہانی نہیں بن سکتا ہے۔ لیکن بغیر پلاٹ کے کوئی کہانی شروع ہی نہیں ہو سکتی۔ پلاٹ بجائے خود اپنے پاؤں پر کھڑا ہو کر یہ دعویٰ نہیں کر سکتا کہ میں کہانی ہوں۔ لیکن افسانے میں جو اور بہت سی چیزیں ہوتی ہیں وہ سب مل کر بھی یہ نہیں کہہ سکتیں کہ ہم

کہانی ہیں۔

افسانہ نگار اپنے افسانے کی بنیاد زندگی کے گونا گوں واقعات میں سے کسی ایک پر رکھتا ہے۔ کوئی ایک واقعہ، کوئی ایک موقع و محل، کوئی ایک خیال، کوئی ایک جذبہ، کوئی جذباتی یا نفسیاتی تحریک، افسانہ نگار کے ذہن میں ایک موضوع پیدا کرتی ہے۔ افسانہ نگار اس خاص موضوع کو پھیلا کر اس کا ایک ڈھانچا تیار کرتا ہے۔ افسانے کا وہ بنیادی خیال یا تصور جس سے افسانہ لکھنے کا جذبہ پیدا ہوتا ہے۔ اس کا موضوع یا (Theme) ہے۔ اسی موضوع یا (Theme) کی پھیلی ہوئی شکل

پلاٹ ہے۔

پلاٹ کے متعلق ایک خاص بات جو افسانہ نگاری کے فن کے ماہر برابر کہتے چلے آئے ہیں یہ ہے کہ پلاٹ زندگی کے واقعہ کی ہو، ہو شکل نہیں ہو سکتا۔ وہ زندگی کے کسی خاص واقعے سے کسی نہ کسی حد تک مختلف ضرور ہوتا ہے۔ اس کی ترتیب، تعمیر اور تشکیل میں جب تک تھوڑا بہت قصص نہ ہو، اس کی فنی شکل پیدا نہیں ہوتی۔ تصنع کی یہ بلکی سی چاشنی ہی زندگی کے کسی واقعے کو افسانہ بناتی ہے اور افسانہ بنا کر بھی اُسے ایسا رکھتی ہے کہ وہ اصل واقعے سے مختلف ہونے کے باوجود سچ معلوم ہو۔ اُسے سن کر کسی کے دل میں اس کے غلط ہونے کا شبہ ہرگز پیدا نہ ہو۔ وہ ہر لحاظ سے قابل یقین ہو۔ زندگی میں جو واقعہ جس طرح پیش آیا ہے اُسے بغیر فنی نمک مرچ لگائے جوں کا توں

لکھ دیا جائے تو اسے واقعہ نگاری کہیں گے، افسانہ نگاری نہیں، خواہ اس میں اچھے افسانے کی ساری خصوصیات کیوں نہ موجود ہوں جس بیان میں واقعات بغیر کسی روک ٹوک، بغیر کسی ہیچ کے آگے بڑھتے چلے جاتے ہیں، وہ فن کے نزدیک افسانہ نہیں کہا جاسکتا، اسی لئے افسانے کے پلاٹ کی ایک اشد ضروری شرط یہ ہے کہ اس کے واقعے میں کہیں نہ کہیں کوئی رکاوٹ ضرور پیدا ہو۔ کوئی ایک رکاوٹ جس کے دور ہونے کے انتظار میں پڑھنے والا ایک خاص قسم کی بے چین لذت محسوس کرے۔ افسانے میں اس چیز کو کش مکش (tension) کہتے ہیں۔ پلاٹ کے لئے ضروری ہے کہ اس میں کوئی نہ کوئی (tension) ہو۔ افسانے کے پلاٹ میں جہاں کوئی رکاوٹ پیدا ہوتی ہے وہیں سے پڑھنے والے کی اصل دلچسپی بھی شروع ہوتی ہے۔ وہ یہ سوچنا شروع کر دیتا ہے کہ دیکھیں یہ رکاوٹ کس طرح دور ہو، دیکھیں اس واقعہ کا کیا نتیجہ نکلے۔ شک، شبہ، تذبذب اور ایک خاص طرح کے اضطراب کی یہی کیفیت پلاٹ کو پلاٹ بناتی ہے۔ نہ اس کیفیت کے بغیر اچھا پلاٹ بن سکتا ہے اور نہ اس کے بغیر کہانی میں کوئی تاثیر پیدا ہوتی ہے۔

افسانہ نگار افسانے کی اس منزل پر پہنچ کر اپنی ادبیت کے زور واقعہ نگاری کے حسن اور کردار نگاری کی باریکیوں سے زیادہ کام لینا شروع کر دیتا ہے۔ یہاں تک کہ کہانی نقطہ عروج یا انتہا (climax)

تک پہنچ جاتی ہے۔ ہر اچھے اور سوچے ہوئے پلاٹ میں اس نقطے کا ہونا لازمی ہے۔ کہانی ایک دھیمی اور نرم رفتار سے ایک سیدھے راستے پر چلتے چلتے یکبارگی اپنی انتہائی بلندی تک پہنچ جاتی ہے۔ اس بلندی پر پہنچ کر بیڑھنے والا تھوڑی بہت دیر کے لئے ایک گہرے اضطراب میں مبتلا ہوتا ہے اور اس کے بعد ہی فوراً کہانی تیزی سے انجام تک پہنچ جاتی ہے۔ افسانے کی اسی سب سے بلند سیر بھی کو منتہا یا نقطہ عروج کہتے ہیں۔

کہانی کے اس بلند نقطے کی سب سے بڑی خوبی یہ ہے کہ اس تک پہنچنے کے لئے افسانہ نگار کو بظاہر کوئی کاوش نہ کرنی پڑی ہو۔ واقعات کی رو خود بخود انہیں اس بلند ایسی منزل پر پہنچا دے۔ اچھا اور کامیاب منتہا وہ ہے جس میں بناوٹ اور تصنع کا شائبہ تک نہ ہو اور اس کے ساتھ ساتھ وہ غیر متوقع بھی ہو۔ کامیاب منتہا کی تعریف یہ ہے کہ اس پر پہنچ کر بیڑھنے والا افسانے میں اس درجہ ڈوب جائے کہ تھوڑی دیر کے لئے اپنے گرد و پیش کی دنیا کو فراموش کر دے۔

واقعات کا ابتداء سے لے کر منتہا تک پہنچنا اور اس کے بعد ایک موزوں نتیجے پر ختم ہونا، اسی ترتیب و تنظیم کا نام پلاٹ ہے۔ یہی وجہ ہے کہ بعض لوگوں نے پلاٹ کی تعریف کرتے وقت صرف اتنا کہنا کافی سمجھا ہے کہ افسانے کے واقعے یا اس کے مرکزی خیال کو منتہا تک پہنچانے کا نام پلاٹ ہے۔

منتہا کو افسانہ نگاری کے فن میں جواہریت حاصل ہے اس کا اندازہ اس سے لگایا جاسکتا ہے کہ اس کی طرف سے بے توجہی برتنے والے افسانہ نگار اپنی انتہائی کاوش کے باوجود افسانے میں تاثیر کی گہرائی نہیں پیدا کر سکتے۔ افسانہ نگار افسانے کو ہر ممکن طریقے سے بلند سے بلند بناتا ہے۔ وہ کہانی کے واقعات بھی زندگی سے لیتا ہے۔ اس کا ایک ایک لفظ حقیقت پر مبنی ہے۔ اس کے کرداروں کو ہر موقع پر فطرت انسانی کے مطابق بنایا گیا ہے۔ جذبات نگاری میں ہر جگہ نفسیات سے کام لیا گیا ہے۔ زبان اور طرز بیان کا جادو بھی اس کی دلکشی میں نمایاں اضافہ کرتا ہے۔ لیکن اس کے باوجود افسانہ پڑھنے والا اپنے جذبات میں کوئی خاص متوجہ محسوس نہیں کرتا۔ وہ سارے افسانے کو پڑھ جاتا ہے لیکن اس میں کوئی ٹوٹ نہیں پاتا۔ اس کا اثر اس کے دل پر ذرا بھی باقی نہیں رہتا۔ فن پر اعتراض کرنے والوں کے لئے یہ اچھا شگوفہ ہے۔ لیکن غور سے دیکھنے کے بعد ہم آسانی سے محسوس کر سکتے ہیں کہ افسانے کا یہ بڑا نقص بھی فن کی اس بڑی کمی کی وجہ سے ہے کہ اس میں ساری صفتیں ایک جگہ موجود ہیں لیکن صحیح قسم کا منتہا موجود نہیں۔ پڑھنے والا ہر قدم پر جس تبدیلی کا منتظر رہتا ہے وہ اُسے کہیں نہیں ملتی۔ جذبات کے لئے سکون کے علاوہ کبھی کبھی جو بیجان بھی ضروری ہے، وہ اُسے میسر نہیں آتا۔ افسانے میں یہ بات صرف منتہا کے ذریعے سے پیدا ہو سکتی ہے۔

اس لئے افسانہ نگار کو چاہیے کہ وہ واقعات کو افسانے کی ترقی کے ساتھ رفتہ رفتہ بلندی کی طرف لے جائے، انہیں قدم قدم پر زیادہ اہم بناتا رہے، تاکہ وہ زیادہ سے زیادہ اثر کرتے چلے جائیں اور پڑھنے والے کی دلچسپی افسانے کی ترقی کے ساتھ برابر بڑھتی رہے۔ اس کے افسانوی کرداروں کے جذبات میں، ان کے اعمال میں، ان کے خیالات میں برابر واقعات کی صورت کی وجہ سے تبدیلی ہوتی رہے۔ اور پڑھنے والا برابر ان کرداروں کے جذباتی ارتقا کا ساتھ دیتا رہے۔ پڑھنے والے کے جذبات میں اتار چڑھاؤ نہ پیدا ہو، وہ کبھی اُمید اور کبھی بیم کی کیفیتوں سے دوچار نہ ہو تو اسے کہانی پڑھنے میں کوئی مزا نہیں آتا۔

بہت سے مبتدی منتہا کو ایک ضروری چیز سمجھ کر اسے بالکل غلط معنی پہناتے ہیں۔ ان کا خیال ہے کہ منتہا میں حیرت اور استعجاب کا ہونا لازمی ہے اور اس کے لئے وہ افسانے کے درمیان میں ایک نہ ایک ایسی چیز لانے کی کوشش کرتے ہیں جو پڑھنے والے کو حیرت میں ڈال دے یا انہیں چونکا دے۔ نقطہ عروج کا یہ تصور قطعی غلط ہے۔ منتہا کے یہ معنی سمجھ کر اسے اسی انداز سے افسانے میں برتنے کی کوشش کرنا اس کی لطافتوں کا خون کرنا ہے۔ منتہا کے لئے ضروری ہے کہ وہ واقعات کے ارتقا اور ان کی رو کا فطری اور منطقی نتیجہ ہو۔ افسانے کے واقعات ابتدا سے ختم تک چل رہے ہیں انہیں

فطری طریقے پر آخر تک ویسے ہی چلنا چاہیئے۔ ضروری صرف یہ ہے کہ وہ کہیں نہ کہیں اپنی انتہائی بلندی تک پہنچ جائیں۔ منتہا میں اثر پیدا ہونے کے بعد اگر پڑھنے والے کے دل میں ذرا سی دیر کو بھی اس خیال کی جھلک پیدا ہو جائے کہ جو کچھ ہوا اس کے علاوہ اور بھی کچھ ہونا ممکن تھا تو یہ منتہا کی بہت بڑی خامی ہے۔ منتہا کو ایسا ہونا چاہیئے کہ پڑھنے والا یہ سمجھنے پر مجبور ہو کہ واقعات لازمی طور پر اسی نتیجہ تک پہنچ سکتے تھے۔ پورے افسانے کے ماحول میں نتیجے کے جس اہم خود ہی موجود ہوتے ہیں۔ اگر افسانہ نگار اس حقیقت کی طرف سے بے توجہ ہے تو اس کے پلاٹ میں کبھی اور ناہمواری پیدا ہو جائے گی۔ اور یہ کبھی اور ناہمواری تاثیر کی بہت بڑی دشمن ہے۔ وہ اس کا خون کر دیتی ہے، اس لئے کہ جذبات کی شدت کو دیر تک قائم رکھنا فن کے نقطہ نظر سے بُرا عیب ہے۔ اس کی وجہ سے پڑھنے والے کے جذبات میں ایک ایسی تلخی پیدا ہو جاتی ہے کہ وہ افسانے کے باقی حصے کو پوری دلچسپی سے نہیں پڑھ سکتا۔

منتہا افسانے کو اس کی بلند ترین حد تک پہنچاتا ہے لیکن اس کا ایک خاص مقصد یہ بھی ہے کہ وہ ہمارے ذہن کو انسان کے انجام کے لئے تیار کرے تاکہ ہمیں اس کا خاتمہ غیر فطری معلوم نہ ہو۔ پڑھنے والے کے دل کو آنے والے واقعات سننے کے تیار کرنے کے لئے کچھ پیش بندی کرنی پڑتی ہے۔ اس پیش بندی کو افسانہ نویسی کے فن

سے بڑا گہرا تعلق ہے۔ وہ افسانے کے پلاٹ کو فطرت سے زیادہ سے زیادہ قریب لانے میں مدد دیتی ہے۔

افسانہ پڑھنے والے کو کسی ہیجان آمیز نتیجے کے لئے تیار کرنے کا وسیلہ محض منتہا ہی نہیں، بلکہ فن اور فطرت کو جاننے والے افسانہ نگار یہ مقصد مختلف طریقوں سے حاصل کرتے ہیں۔ کبھی وہ واقعات میں ایک خاص قسم کا زور پیدا کرتے ہیں۔ کبھی ان کے جوش میں یکساں کمی پیدا کر دیتے ہیں، کبھی جذبات کو ابھارتے اور ان میں جوش پیدا کرتے ہیں اور انہیں پھر سکون کی طرف لے جاتے ہیں اور اس آغاز پرٹھاؤ کے بعد پڑھنے والے کے دل کو بالکل اپنے قبضے میں کر لیتے ہیں اور یوں قاری ان کے موضوعہ نتیجے کو سننے کے لئے تیار ہو جاتا ہے۔ اسے وہ نتیجہ فطرت کے بالکل مطابق معلوم ہوتا ہے کہیں کہیں یہ کام ہلکے وقفے سے لیا جاتا ہے۔ کبھی فطرت جذبات کا آئینہ بن کر اپنے مناظر اور دوسری مخلوقات کے ساتھ ان کی مدد کرتی ہے۔ اور کبھی بعد میں پیدا ہونے والے ہیجان کا پس منظر سکون آمیز اور خاموش فضا کو بنا یا جاتا ہے۔

پلاٹ کی قسمیں افسانے کے پلاٹ کا موضوع وہ چیزیں ہیں جو ہمارا تجربہ خواہ وہ مادی ہو خواہ جذباتی، ہمارے سامنے پیش کرتا ہے۔ اس قسم کے تجربات ہمارے ذہن میں یا ہماری نظر کے سامنے اسی وقت آتے ہیں جب کوئی چیز

ان کی محرک ہو یہ بھی وجہ ہے کہ افسانے میں پلاٹ سے زیادہ اس چیز کو اہم سمجھا جاتا ہے جس کی وجہ سے یہ پلاٹ وجود میں آیا، جس چیز کی تحریک سے ہمارے تجربے نے واقعات کی ایک ایسی شکل ہمارے سامنے پیش کی جسے ہم نے افسانے کا پلاٹ بنالیا۔ اصطلاح میں اس چیز کو تحریک یا (Motive) کہتے ہیں اور حقیقت میں پلاٹ کی دل کشی اور جدت کا انحصار اکثر اوقات تحریک کی جدت اور ندرت پر ہوتا ہے۔

انہیں مختلف تحریکات کو پیش نظر رکھ کر نقادوں نے افسانے کے پلاٹ کی بہت سی قسمیں کی ہیں۔ جب سے کسی زبان میں افسانے لکھے جانے شروع ہوتے ہیں، ان میں ہزاروں قسم کے نئے نئے پلاٹ نظر آتے ہیں۔ واقعات قریب قریب ایک ہی طرح کے ہوتے ہیں لیکن تحریک کا فرق ان میں ایک نئی بات پیدا کر دینا ہے۔ عام طور سے جس طرح کے افسانے لکھے جاتے ہیں ان میں پہلی قسم ان افسانوں کی ہے، جن کا تعلق کسی واقعے سے ہوتا ہے۔ واقعات ہماری زندگی میں ہر لمحہ اور ہر وقت ہوتے رہتے ہیں۔ ہم ان کے اتنے عادی ہو گئے ہیں کہ ہمیں ان کے وجود کا علم تک نہیں ہوتا جب تک ان میں کوئی ایسی بات نہ ہو جو انہیں عام رفتار زندگی سے الگ نہ کرتی ہو۔ افسانہ نگار فطرت انسانی کے اس پہلو سے واقف ہونے کے بعد صد ہا افسانے لکھ سکتا ہے۔ ایسے افسانوں کو ہم واقعاتی افسانے کہہ سکتے ہیں۔

عام واقعاتِ زندگی سے متعلق افسانوں کے بعد دوسری قسم کے افسانے وہ ہیں جو کسی جس کی مصوری کریں۔ انسان کے دل میں کوئی خیال پیدا ہوا اور وہ اُسے اپنی تخیل کے ذریعے سے پھیلا کر اتنا بڑا کر دے کہ وہ افسانہ بن جائے۔ ایسے افسانے صرف وہی لوگ کامیابی کے ساتھ لکھ سکتے ہیں جن میں احساس کی شدت بھی ہو اور جو اس شدت کو تخیل کی رنگینی اور بلند پروازی کا ہم عناں بھی بنا سکیں۔

تیسری قسم کے افسانے وہ ہیں جو کسی نفسیاتی اثر کے تحت لکھے جاتے ہیں۔ ایسے افسانوں کے پلاٹ کی بنیاد کسی نفسیاتی مطالعے پر ہوتی ہے۔ اس لئے ان کے لکھنے میں کامیاب ہونے کے لئے افسانہ نگاری کے فن اور اس کی نزاکتوں کے جاننے کے علاوہ ایک باریک بینی فطرت کی ضرورت ہے۔ اُردو میں عموماً وہ افسانے جو روسی افسانوں کے ترجمے ہیں یا جو اس اثر کے تحت لکھے گئے ہیں اس طرز کی بہترین مثالیں ہیں۔

ایک خاص قسم کے افسانے وہ ہوتے ہیں جن کا تعلق کسی ذہنی کیفیت سے ہو۔ افسانہ نگار ایک کیفیت سے متاثر ہوتا ہے اور چاہتا ہے کہ بالکل وہی کیفیت پڑھنے والے پر طاری ہو جائے۔ کبھی خوف کو، کبھی حیرت کو، کبھی رومان کو، کبھی حزن کو، کبھی افسردگی کو اور کبھی مزاح کو ایسے افسانوں کی رُوح بنایا جاسکتا ہے۔ ان کے پڑھنے کے بعد انسان پر سوائے اس مخصوص جذبے کے جس کی تحت یہ افسانہ

لکھا گیا ہے اور کوئی کیفیت طاری نہیں ہو سکتی۔

افسانے کا سب سے زیادہ وسیع اور فطری موضوع وہ تعلقات ہیں جو دنیا کی دو چیزوں کے درمیان ہو سکتے ہیں۔ ان تعلقات کی بے شمار صورتیں ہو سکتی ہیں۔ انسان کا تعلق انسان سے، مرد کا عورت سے، بچے کا بوڑھے سے، آدمی کا جانور سے یا کسی دوسری بے جان مخلوق سے یا اور اسی قسم کے ہزارہا تعلقات ایسے ہیں جنہیں افسانے کے پلاٹ میں شامل کیا جاسکتا ہے۔ دوستی، محبت، ایثار، عشق، دشمنی، حسد، بغض، غصہ، رحم، خلوص وغیرہ ایسے جذبات ہیں، جو دنیا کی دو مخلوقات کے درمیان ایک خاص طرح کا تعلق اور رشتہ قائم کرتے ہیں اور اس لئے ہم آسانی سے ان میں سے کسی کو پلاٹ کے مقصد کے لئے کام میں لاسکتے ہیں۔

کبھی افسانہ نگار صرف تضاد کو اپنے افسانے کا موضوع بناتے ہیں۔ دو آدمیوں کی زندگی کے طریقے میں تضاد، ان کے جذبات میں تضاد، ان کے افعال میں تضاد ہونا ممکن ہے۔ ایسے افسانے میں فن کی خوبیاں بے حد نمایاں ہوتی ہیں۔ کبھی افسانہ نگار یہ تضاد فطرت انسانی اور مناظر فطرت میں دکھاتے ہیں تو وہ اور زیادہ لطیف ہو جاتا ہے۔

عشقیہ افسانے اور ہر قسم کے افسانوں سے زیادہ عام ہیں۔ لیکن ہزاروں افسانوں کا پلاٹ صرف ایک قسم کا ہے۔ ولیم بیک نے ایک

جگہ لکھ لے کہ عشقیہ افسانوں میں ایک مرد کی محبت دو عورتوں سے یا ایک عورت کی محبت دو مردوں سے یا دو مردوں کی محبت ایک عورت سے اور دو عورتوں کی محبت ایک مرد سے دکھانے کے بعد ہم ہزاروں افسانے صرف تھوڑی سی تبدیلی کے بعد لکھ سکتے ہیں۔ اس پلاٹ سے مختلف قسم کے جذبات مثلاً حسد، رشک، خوف، حیرت، استعجاب، رنج، پکھتاوا، ایشار، محبت اور قربانی کو افسانے کی بنیاد بنا کر سینکڑوں مختلف پلاٹ تیار کئے جاسکتے ہیں۔

اس قسم کے افسانوں کے علاوہ وہ افسانے بھی بلند قسم کے کہے جاسکتے ہیں جن میں ان کا ہیرو کسی ایسی کشمکش میں مبتلا ہو کہ اس کے لئے فیصلہ دشوار ہو جائے۔ وہ دو مختلف چیزوں کو عزیز رکھتا ہے اور اس کی سمجھ میں نہیں آتا کہ کس چیز کو اپنائے اور کس کو چھوڑے۔ کبھی ایک کی اچھائیاں سامنے آتی ہیں اور کبھی دوسری کی خوبیاں۔ اسی کشمکش میں کہانی کا کردار کسی نتیجے پر پہنچتا ہے۔ اس کا انحصار افسانہ نگار کے انداز فکر و نظر پر ہے۔ وہ دو چیزوں میں سے جس چیز کو عزیز رکھتا ہے کہانی کے کردار کو بھی اس کے اختیار کرنے کا راستہ دکھاتا ہے۔

کبھی افسانوں کے پلاٹ اخلاقی، سماجی، اصلاحی اور سیاسی حالات سے حاصل کئے جاتے ہیں۔ ہر ملک اور ہر قوم کی اخلاقی سماجی

اور سیاسی کیفیتیں ایک دوسرے سے مختلف ہوتی ہیں اور وہ وقت کے ساتھ برابر بدلتی رہتی ہیں۔ یہ تبدیلیاں افسانہ نگاروں کے لئے بہترین مواد مہیا کرتی ہیں۔

کبھی افسانہ نگار صرف ایک ذہنی خیال یا شاعرانہ جذبے کو مادی شکل میں پیش کرنا چاہتے ہیں، افسانے کی دنیا اس قسم کے ارادوں کی تکمیل کے لئے سب سے زیادہ موزوں سمجھی جاتی ہے اور ایک شاعرانہ خیال افسانے کے پلاٹ کا دلچسپ اور پُر کیف موضوع ہو سکتا ہے۔

افسانوں کے پلاٹ کی قسموں کی کوئی باقاعدہ تقسیم نہ آسان ہے نہ ممکن۔ افسانہ نگاری کے فن کے مختلف مبصروں نے اس کی تقسیم کرتے وقت مختلف معیار مقرر کئے اور مقرر کئے ہوئے معیاروں کے مطابق پلاٹ کی اُن گنت قسمیں کی ہیں۔ کسی نے سارے پلاٹوں کو صرف چار قسموں میں بانٹا ہے۔ کسی نے ان کی تیرہ قسمیں کی ہیں اور اسی طرح چار سے لے کر تیرہ تک پلاٹ کی قسموں کی مختلف تعدادیں بتائی گئی ہیں۔ لیکن حقیقت میں افسانے کے پلاٹ کی قسموں کو کسی منطقی حد کا پابند بنانا مشکل ہے۔ جس طرح افسانے کے مواد کی کوئی حد نہیں اسی طرح افسانوں کے پلاٹ کی قسموں کی گنتی بھی ناممکن سی ہے۔ اس لئے ہم نے پلاٹ کی قسموں کی جو تفصیل بیان کی ہے اُسے کسی طرح بھی مکمل نہیں کہا جاسکتا اور نہ دعویٰ کیا جاسکتا ہے کہ ایک

قسم کی حد دوسری قسم سے نہیں ملتی۔ جس طرح زندگی کی چیزوں کی حد بعدی کر کے انہیں ایک دوسرے سے الگ نہیں کیا جاسکتا۔ اسی طرح پلاٹ کی قسموں کی بھی حد بندی نہیں ہو سکتی۔ ایک کی حد دوسرے سے ملتی ہے، ایک دوسرے میں سما جاتا ہے اور ایک دوسرے کا یہی میل ہی اصل میں پلاٹ کے تنوع کی روح اور اس کی دل کشی کا راز ہے۔

پلاٹ کو ہم کتنی ہی قسموں میں بانٹیں، کچھ باتیں ایسی ہیں جن کے بغیر پلاٹ کا وجود ممکن ہی نہیں۔ نقادوں نے ان چیزوں کو پلاٹ کے سوت کہا ہے اور ان سوتوں کے تین حصے کئے ہیں۔ افسانے کا پلاٹ گویا انہیں تین سوتوں میں سے کسی ایک سے یا دو باتوں میں سے مل کر بچھوٹا ہے۔ یہ تین سوت کردار، واقعات اور ماحول ہیں۔

افسانہ نگار کچھ مخصوص کردار لے کر ان کی مصوری کرنا چاہتا ہے اور اس مقصد کے لئے وہ واقعات اور مواقع وضع کر کے کرداروں کا ارتقا دکھاتا ہے۔ یا پھر کوئی واقعہ اس کے سامنے آتا ہے اور اس واقعہ یا موقع کی مناسبت سے وہ کرداروں کو اس میں سمولیتا ہے یا پھر کوئی خاص ماحول یا فضا اسے متاثر کرتی ہے۔ وہ اس ماحول یا فضا کی ترجمانی کے لئے کوئی موقع اور اس موقع پر عمل کرنے والے کردار تراشتا ہے اور ان دونوں چیزوں کی مدد سے اس ماحول یا

یا فضا کا مجموعی تاثر پیدا کرتا ہے۔

پہلی صورت میں واقعات اور کرداروں میں ایک گہرا تعلق ہوتا ہے۔ دونوں برابر ایک دوسرے پر اثر انداز ہوتے رہتے ہیں۔ واقعہ آگے کو بڑھتا رہتا ہے اور اس واقعہ کی روکے ساتھ ساتھ کردار کی کوئی نہ کوئی نئی بات ہمارے سامنے آتی رہتی ہے اور اس نئی بات کے سامنے آنے سے واقعہ خود بخود ایک منزل آگے کی طرف بڑھ جاتا ہے۔ اس طرح یہ سلسلہ برابر جاری رہتا ہے یہاں تک کہ ایک حد پر پہنچ کر دونوں چیزیں ایک دوسرے سے مدغم ہو جاتی ہیں۔

دوسری صورت میں واقعے کی کوئی ڈرامائی خصوصیت اُسے پُر تاثیر بناتی ہے۔ اور اس پُر تاثیر واقعے کو زندگی دینے کے لئے افسانہ نگار کرداروں سے کام لیتا ہے۔ اس مخصوص واقعے کے سلسلے میں کرداروں کا عمل افسانہ پیدا کرتا ہے۔ افسانہ نگار اس موقع کے لئے کردار وضع کر کے ان کا مختصر سا تعارف ہم سے کراتا ہے۔ پھر واقعات کو اپنی منزل کے مطابق مرتب کرتا ہے اور اس ترتیب کے مطابق یہ مخصوص واقعہ تیزی کے ساتھ منتہا کی طرف قدم بڑھاتا رہتا ہے اور اس دوران میں منظر نگاری تختل اور بیان کا ایجا ز اپنا کام کرتا رہتا ہے۔ منتہا کے بعد اضطراب اور پھر خاتمہ یہ ساری باتیں بالکل اسی طرح ہوتی ہیں جیسے ڈرامے میں۔ یہی وجہ ہے کہ افسانے کو ناول کے

مقابلے میں ڈرامے سے زیادہ قریب بتایا گیا ہے، خاص کر اس لحاظ سے اور بھی کہ فضا یا ماحول کی بنیاد پر قائم کئے ہوئے افسانوں میں بھی وہی وحدتِ تاثیر ہونی لازمی ہے جو ڈرامے کی سب سے اہم خصوصیت ہے۔ ڈرامے میں ادب بہت سی چیزوں کے علاوہ تین وحدتوں (Three Unities) کو اس کے فن کا ضروری جز و قرار دیا گیا ہے۔ ایک وحدت کا تعلق وقت سے ہے، دوسری کا زمانے سے اور تیسری کا عمل سے اور یہ تینوں وحدتیں مل کر اثر یا تاثیر کی وحدت (Unity of Impression) پیدا کرتی ہیں۔ چونکہ افسانے میں وحدتِ تاثیر کو ایک لازمی چیز کہا گیا ہے۔ اس لئے بعض لوگوں نے زمان و مکان اور بعض اوقات عمل کی وحدت کو بھی افسانے کے لئے ضروری قرار دیا ہے، حالانکہ افسانے میں سوائے وحدتِ تاثیر کے باقی وحدتوں کی ضرورت نہیں، بلکہ ان کا لزوم بعض اوقات افسانے پر برے اثرات ڈال سکتا ہے۔

افسانے میں وحدتِ اثر کا جو مفہوم ہے اور پلاٹ میں اس کی جو اہمیت ہے اس کا جائزہ ذرا تفصیل سے لینے کی ضرورت ہے۔

ہر ادب کے جانچنے کا سب سے پہلا معیار یہی ہے کہ اس نے انسان کے دل پر، اس کے جذبات اور دماغ پر کتنا اور کیسا اثر کیا؟ یہ اثر کیسا ہے؟ اس کی کیا نوعیت ہے؟ اسے مختلف لوگ کس کس نظر سے دیکھتے ہیں؟ ان باتوں کا تعلق خود معترف کے نقطہ نظر سے ہے۔

مصنف جیسا اثر چاہتا ہے پڑھنے والے کے ذہن پر پیدا کرتا ہے۔ اخلاقی، سماجی یا سیاسی نقطہ نظر سے اس اثر کی نوعیت خواہ کچھ بھی ہو خواہ اسے اچھا سمجھا جائے یا بُرا، لیکن کسی مصنف کی فنی تخلیق کی کامیابی کا سب سے بڑا راز یہ ہے کہ وہ جو اثر اپنے پڑھنے والوں کے دل و دماغ پر مرتسم کرنا چاہتا ہے اس میں اسے کس حد تک کامیابی ہوئی۔ پڑھنے والا اس کا کس حد تک ہم خیال بن گیا؟ اگر مصنف کی ادبی تخلیق میں یہ خوبی موجود ہے کہ اس سے پڑھنے والا اسی طرح متاثر ہو، اس پر بالکل وہی جذبات اور کیفیات طاری ہوں جو مصنف پیدا کرنا چاہتا ہے تو وہ ایک کامیاب فن کار کہے جانے کا مستحق ہے۔ ادب کے ہر شعبے میں یہ اصول عموماً اس کے جانچنے کا بلند ترین معیار ہے، لیکن وہ جیسے جو اپنی خصوصیات کے لحاظ سے فنون لطیفہ کی حد میں آجاتی ہیں ایک لمحے کے لئے بھی اس اصول کے اثر سے آزاد نہیں کی جاسکتیں۔ نازک فنون کے ذریعے نازک اور لطیف اثرات کا پیدا کرنا زیادہ دشوار ہے۔ یہی وجہ ہے کہ مختصر افسانے میں اُسے زیادہ سے زیادہ اہمیت دی جاتی ہے اور افسانہ نگار کو پہلا سبق یہی سکھایا جاتا ہے کہ وہ اپنے افسانے میں اثر قائم رکھے یا زیادہ صاف لفظوں میں یوں کہئے کہ ہر قدم پر اس کا خیال رکھے کہ اس کا افسانہ جو خاص اثرات پیدا کرنے کے لئے لکھا گیا ہے وہ ذرا سی دیر کو بھی اس سے الگ نہ ہونے پائیں۔ ان میں کہیں

بھی اس قسم کی بات یا اشارہ نہ ہو جس سے پڑھنے والے کا دماغ اداس کے جذبات کسی دوسری طرف منتقل ہو جائیں۔

وحدت اثر کو افسانے میں جو اہمیت حاصل ہے اس کا اندازہ اچھے ادا معمولی افسانہ نگاروں کے چند افسانے پڑھ کر آسانی سے لگایا جاسکتا ہے۔ اچھے لکھنے والوں کا مختصر سے مختصر اور طویل سے طویل افسانہ پڑھنے والے کو غیر دلچسپ نہیں معلوم ہوگا۔ وہ ذرا سی دیر کے لئے بھی یہ نہیں محسوس کرے گا کہ وہ جو اثر افسانہ شروع کرتے وقت اپنے ذہن میں لے کر چلا تھا وہ اس کے ذہن سے مٹ گیا۔ پلاٹ کی دلچسپی افسانے کے لئے ایک خاص چیز ہے۔ لیکن آدمی جس چیز کو اس سے کہیں زیادہ اہم جانتا ہے وہ یہ ہے کہ اس نے افسانہ جس مخصوص دلچسپی کے ساتھ شروع کیا ہے وہ اگر بڑھے نہ تو کم از کم اسی حد پر تو ضرور قائم رہے۔ اگر افسانہ نگار ایسا نہیں کر سکا تو یہ اس کے افسانے کا بڑا عیب ہے۔ یہ عیب ایک نہیں بلکہ مختلف باتوں کی وجہ سے پیدا ہوتا ہے۔ افسانہ نگار جب تک اپنے افسانے کو کوئی مستقل بلند اور نفسیاتی رخ نہیں دے گا اس وقت تک اس میں ہمیشہ یہ کمی محسوس ہوگی۔ اس لئے افسانے میں اثر اور اس سے کہیں زیادہ اتحاد اثر پیدا کرنے کے لئے افسانہ نگار کا فرض ہے کہ وہ اسے کسی بلند جذباتی اور نفسیاتی پہلو سے ہم آہنگ رکھے اور برابر اس کے نازک اور سحر آفریں چھینٹوں سے پڑھنے

والوں کے دلوں کو کبھی ابھارتا اور کبھی گماتا رہے۔ اور جس مقصد سے ابتدا کرے اسی مقصد کی تکمیل پر افسانے کا خاتمہ کر دے۔

افسانے میں جس چیز سے تاثیر کی وحدت پیدا ہوتی ہے اور جس کے بغیر اس کا پیدا ہونا قریب قریب ناممکن ہے وہ اس کے انداز اور لہجے کی ہم آہنگی ہے۔ افسانہ نگار کو کبھی اپنا انداز بیان اور اس کے ساتھ ساتھ اپنے اصل مقصد کو نہیں بدلتا چاہیے۔ مختصر افسانہ خواہ کتنا ہی بڑا ہو اس میں شروع سے آخر تک مصنف کا انداز اور مطمح نظر یکساں رہنا چاہیے۔

افسانے میں اتحاد اثر پیدا کرنے کے لئے افسانہ نگار کو جس چیز کی طرف زیادہ سے زیادہ توجہ کرنی چاہیے وہ یہ ہے کہ افسانے میں وہ صرف ایک مقصد پر زور دے۔ ایک افسانے میں ایک سے زیادہ مقاصد کی طرف متوجہ ہو جانے سے بہت سی فنی خرابیاں پیدا ہو جاتی ہیں اور دوسری بڑی خرابی یہ پیدا ہو جاتی ہے کہ افسانہ نگار کو اپنی توجہ ایک چیز کے بجائے مختلف چیزوں کی طرف کرنی پڑتی ہے اور ہر پہلو کو نمایاں کرنے کی کوشش میں اس کا سب سے زیادہ اہم پہلو تاریکی میں بڑھ جاتا ہے۔ اس کا لازمی نتیجہ یہ ہوتا ہے کہ پڑھنے والا بھی افسانے کے مقصد میں یکسوئی کے ساتھ دیکھی نہیں لے سکتا۔

افسانے مختلف مقاصد سے لکھے جاتے ہیں۔ کسی میں ایک

خاص شخص کے مشائی کردار کو پیش کرنا ہوتا ہے، کسی میں ایک شخص کی صرف ایک صفت کو نمایاں کرنا منظور ہے، کہیں کسی سماجی خرابی کی اصلاح مد نظر ہے، کسی جگہ لوگوں کو کسی سیاسی فرض کے انجام دینے کی طرف آمادہ کرنا ہے یا ان مقاصد کے علاوہ کسی افسانے کے ذریعے انسان میں فنون لطیفہ کا احساس پیدا کرنا ہے، کسی موقع پر سوئے ہوئے جمالیاتی حس یا اس کے علاوہ کسی اور تعمیری جذبے کی بیداری مقصود ہے۔ غرض افسانہ لکھنے کے لئے ایک نہیں ہزاروں محرکات ہو سکتے ہیں۔ لیکن اگر اس مقصد کے ساتھ کوئی دوسرا مقصد بھی ملا دیا جائے گا تو افسانہ نگار اور افسانہ خواں دونوں کی توجہ اور دلچسپی میں فرق آجائے گا۔

افسانے کا مقصد اور اس کا طرز بہت بڑی حد تک ایک دوسرے سے متعلق ہیں۔ افسانہ نگار کو جس قسم کا مقصد افسانے میں پیش کرنا ہوتا ہے وہ اس کے طرز کو بھی اسی کا تابع بنا لیتا ہے اور کبھی کبھی یہ وہ چیزیں اتنی زیادہ ایک دوسرے میں مل جاتی ہیں کہ دونوں کو الگ کرنا دشوار ہو جاتا ہے۔ اس لئے وحدتِ تاثر کے سلسلے میں ہم جو کچھ مقصد کے متعلق کہہ سکتے ہیں اس کا اطلاقی طرز پر بھی ہوتا ہے۔ افسانہ نگار نے اپنے افسانے کے شروع میں کسی چیز کو جس نظر سے دیکھا ہے اس کے دیکھنے کے بعد جن خیالات اور جذبات کی ترجمانی کی ہے، ان کا اثر پورے افسانے پر رہنا چاہیے بعض افسانے

شروع ہی سے حزنِیہ لہجے کے حامل ہوتے ہیں۔ اور بعض کا لہجہ شروع ہی سے طربِیہ ہوتا ہے۔ بعض میں ایک درمیانی لہجہ ہوتا ہے۔ افسانہ پڑھنے والا افسانہ شروع کرتے وقت افسانہ نگار کے مقصد کی روح میں داخل ہونے پر مجبور ہے۔ اس لئے یہ بھی ضروری ہے کہ آخر تک اُسے اسی منزل پر رکھا جائے۔

جہاں وحدتِ تاثیر کو قائم رکھنے کے لئے چند باتوں کے یاد رکھنے کی ضرورت ہے وہاں اس کے ساتھ ساتھ اس بات کا خیال بھی بے حد ضروری ہے کہ کون کون سی چیزیں اس کے حصول میں رخنہ انداز ہوتی ہیں۔

مبتدی افسانہ نگاروں کے افسانوں میں یہ کمی اکثر اس لئے محسوس ہوتی ہے کہ وہ ہر اس چیز کو جسے ان کے تخیل نے بلند سمجھ کر محنت اور کاوش کے ساتھ پیدا کیا ہے افسانے میں ٹھونسنے چاہتے ہیں۔ انہیں اس کا احساس نہیں ہوتا کہ یہ چیز افسانے کے لئے موزوں ہے یا نہیں۔ وہ صرف اپنی قابلیت کے اظہار کو زیادہ ضروری جانتے ہیں اور اس ہلکے مرض کی وجہ سے ان کے افسانوں سے اثر کی وحدت بالکل غائب ہو جاتی ہے۔ مبتدی افسانہ نگاروں کو چھوڑ کر اگر ہم اپنے بہترین افسانہ نگاروں مجنوں، قیسی اور ممتاز مفتی کے بعض افسانوں کو غور سے پڑھیں تو ہمیں یہ کمی شدت کے ساتھ محسوس ہوگی کہ وہ اس فلسفے کو جس کا پیش کرنا وہ ضروری سمجھتے ہیں یا جس کے نظریے

اور اصول بیان کر کے ہمارے سامنے لانا چاہتے ہیں اُسے پیش کرتے وقت ان کا انداز جمالیاتی ہونے کے بجائے ٹھوس اور علمی ہوتا ہے۔ یہ چیز اثر کی وحدت کو بُری طرح مجروح کرتی ہے اور اگر ان کے افسانوں میں دوسرے بلند محاسن نہ ہوں تو ان افسانوں میں دلچسپی قطعی باقی رہے۔

دوسری مہلک چیز جو وحدت اثر کی سب سے بڑی دشمن ہے تفصیلات کی پسندیدگی ہے۔ لکھنے والے ہمیشہ ہر چیز میں زیادہ سے زیادہ تفصیل سے کام لیتے ہیں۔ وہ ہر اس چیز کا بیان ضروری سمجھتے ہیں جو ان کی نظر کے سامنے ہے خواہ اُسے افسانے کے اصل مقصد سے کوئی لگاؤ ہو یا نہ ہو۔ اس کا نتیجہ یہ ہوتا ہے کہ اس میں بجائے کوئی نئی خوبی پیدا ہونے کے اس کی دوسری خوبیاں بھی پس پشت جا پڑتی ہیں۔ اور یہ عیب پڑھنے والے کو اس قدر مکرر کرتا ہے کہ دوسرے محاسن اُسے اپنی طرف متوجہ بھی نہیں کر سکتے۔ اس لئے وحدت تاثر قائم رکھنے کے لئے غیر ضروری تفصیلات سے بچنا بے حد ضروری ہے اور اس سے زیادہ اس بات کا اندازہ کرنا ضروری ہے کہ کون سی چیز ہمارے مقصد کے لئے بہترین پس منظر بن سکتی ہے۔

اچھے پلاٹ کی خصوصیتیں پلاٹ کے متعلق اتنی باتیں کہہ چکے کے بعد بھی ایک

سوال باقی رہ جاتا ہے۔ اچھا پلاٹ کون سا ہے اور اس کی کیا کیا

خصوصیتیں ہیں؟ اس سوال کے جواب میں نقادوں میں بہت کم اختلاف ہے اور عموماً انھوں نے اچھے پلاٹ کے لئے پانچ باتوں کو ضروری بتایا ہے۔

ان میں سے پہلی چیز سادگی ہے۔ افسانے کی اختصار کی وجہ سے اس کے پلاٹ میں پیچیدگی نہیں پیدا کی جاسکتی۔ ایک واقعے کو دوسرے کے ساتھ الجھا کر بیان کرنا بھی ممکن نہیں ہوتا۔ افسانہ نگار کو افسانے میں جرات کہنی ہے اس کے کہنے کے لئے کوئی پیچدار راستہ اختیار کرنا اسی لئے غیر ممکن ہے کہ پیچدار راستے میں طوالت کا اندیشہ ہے اور افسانے میں افسانہ نگار کے لئے طوالت سے بچنا لازمی ہے۔ طوالت پلاٹ کی فنی ترتیب میں بھی الجھاؤ پیدا کر دیتی ہے اور اس سے اثر کی وحدت بھی مجروح ہوتی ہے۔ اثر کی وحدت افسانے کی ایک ایسی خصوصیت ہے جس کے بغیر افسانے کو افسانہ کہا ہی نہیں جاسکتا۔ پھر واقعات کی فنی ترتیب ہی حقیقت اور افسانے کا امتیازی پہلو ہے، ظاہر ہے کہ جو چیز ان دو ضروری چیزوں کے راستے میں رکاوٹ پیدا کرے وہ کبھی مستحسن قرار نہیں دی جاسکتی۔ انہیں سب باتوں کی وجہ سے افسانے میں سادگی کو اتنی اہمیت دی جاتی ہے۔ لیکن سادگی پر زیادہ ندر دینے میں ایک خطرہ بھی ہے۔ اس کے مفہوم کو غلط سمجھ کر اگر پلاٹ کو اتنا سادہ بنایا جائے کہ وہ بالکل سپلاٹ اور بے معنی بن کر رہ جائے تو ظاہر ہے کہ

ایسی سادگی ہنر نہیں عیب ہے۔ یہی وجہ ہے کہ اچھے کہنہ مشق افسانہ نگار افسانہ نگاری کے اس پہلے اصول کے قائل ہوتے ہوئے بھی اس پر عمل نہیں کرتے۔ ان کے پلاٹ میں پیچیدگیاں ہوتی ہیں۔ ایک بات سے دوسری بات اس طرح گتھی ہوئی ہوتی ہے کہ افسانے کا پلاٹ ایک کڑی کے بجائے ایک سلسل زنجیر کی شکل اختیار کر لیتا ہے۔ لیکن یہ سب کچھ صرف کہنہ مشق کھلاڑی کر سکتے ہیں۔ انہیں کے قلم میں یہ قوت ہے کہ سیدھا سا مارا مستہ چھوڑ کر بھی ان کے بھٹکنے کا اندیشہ نہ ہو۔ پیچیدگیوں کے باوجود اثر کی گہرائی میں فرق نہ آئے۔

اچھے پلاٹ کی دوسری ضروری شرط یہ ہے کہ اس میں جو کچھ کہا جائے وہ سچ معلوم ہو۔ پلاٹ زندگی کے کسی واقعے کا ہو ہو عکس نہیں ہوتا۔ اسے فنی ترتیب دیتے وقت ٹھوڑے بہت تصنع کے بغیر کام نہیں چلتا۔ لیکن تصنع میں بھی صداقت کی جھلک ضروری ہے۔ غیر ممکن بات کہنے میں کوئی ہرج نہیں بشرطیکہ وہ غیر ممکن معلوم نہ ہو۔ جو ممکن یا سچی بات پڑھنے والے کو شبہ میں ڈال دے وہ افسانے کے لئے موزوں نہیں۔ افسانہ نگار بعض اتفاقات کہانی کی بنیاد کسی ایسے تصور پر رکھتا ہے جو زندگی کے مروجہ عقیدوں سے بالکل مختلف ہوتا ہے۔ پڑھنے والے کو عموماً اس میں کوئی اعتراض نہیں ہوتا۔ لیکن اعتراض اس بات پر ہوتا ہے کہ اس اجنبی بات کی بنیاد پر افسانہ شروع

کیا جائے تو افسانے میں آنے والی باتیں ان عقائد کے مطابق نہ ہوں۔ افسانے میں ہیروئوں کا ذکر ہے۔ کسی اڑتے ہوئے آدمی کی کہانی ہے نہ دکھائی دینے والے ہیرو کا قصہ ہے۔ اس میں کوئی ہرج نہیں۔ لیکن پوری کو شروع سے آخر تک ہیروئوں ہی کی سی باتیں کرنی چاہئیں۔ اور اڑتے ہوئے انسان اور نہ دکھائی دینے والے ہیرو کو بھی صرف ایسی ہی باتیں زیب دیتی ہیں جو اس کی اس مخصوص حالت سے پوری پوری مطابقت رکھتی ہوں۔ جن افسانوں میں افسانہ نگار اپنے پلاٹ کے نتیجے کے لئے اتفاقات کا منہد و کیفیت ہے وہ کبھی کامیاب نہیں ہوتے۔ جو نتیجہ واقعات کی رو کے مطابق فطری نہ ہو بلکہ کسی اتفاق سے پیش آ جانے والے واقعے پر منحصر ہو، وہ اچھا نتیجہ نہیں۔

اچھے پلاٹ کی ایک تیسری خصوصیت اس کی جدت ہے جدت ضروری نہیں کہ پلاٹ کے واقعات ہی میں ہو۔ واقعات کی جدت پیدا کرتے ہیں کبھی کبھی یہ خطرہ پیدا ہو جاتا ہے کہ وہ زندگی سے دور جا پڑیں۔ ان میں کوئی ایسی عجیب بات پیدا ہو جائے جو عجیب تو ضرور ہو، لیکن قابل قبول نہ ہو۔ افسانوں میں جدت پیدا کرنے کے بہت سے طریقے ہیں جو موضوع میں جدت تلاش کرنے کے مقابلے میں یقیناً بہتر ہیں۔ افسانہ نگار کسی پیرائے موضوع کو ایک نئی فنی ترتیب دے کر اس میں جدت پیدا کر سکتا ہے۔ بھلائی بات کو ایک نئے انداز سے کہہ کر جدت پیدا کی جاسکتی ہے اور بات کا یہ نیا انداز ایک نئے نقطہ نظر سے پیدا

ہوتا ہے۔ افسانہ نگار کسی موضوع پر اس حد تک غور کرے کہ وہ اس کی ذہنی زندگی کا جزو بن جائے۔ وہ اس کی گہرائیوں میں ڈوب کر اُسے اپنے تجربہ بانی سرمائے کے رنگوں میں ڈبو کر اس میں نئی سے نئی بات پیدا کر سکتا ہے۔

اچھے پلاٹ کی چوتھی خصوصیت منتہا کی تیزی ہے (جس کا ذکر اس سے پہلے آچکا ہے)۔

اچھے پلاٹ کی پانچویں خصوصیت اس کی دلچسپی ہے۔ اگر پڑھنے والے کو افسانہ پڑھنے میں کوئی لطف نہ آئے، کوئی دلچسپی نہ محسوس ہو تو یہ سمجھنا چاہیے کہ افسانہ اپنے مقصد میں کامیاب نہیں ہوا۔ غیر دلچسپ افسانوں میں تاثر بھی ممکن نہیں اور بغیر تاثر کے افسانہ نگار کا وہ مقصد پورا نہیں ہوتا جس سے اس نے افسانہ لکھا ہے۔ بے مقصد افسانہ لکھ کر لکھنے والے نے اپنا وقت بھی ضائع کیا اور یقینی ہے کہ پڑھنے والے کا وقت بھی ضائع ہوگا۔ اس لئے افسانہ نگاروں کو ہمیشہ اس خطرے سے بچنا چاہیے۔ ایک مرتبہ اس حال میں پھنس کر افسانہ نگار آسانی سے اس میں سے نہیں نکل سکتا۔ اس لئے کہ ایک مرتبہ غیر دلچسپ افسانہ لکھ کر افسانہ نگار اپنی ساکھ خراب کر لیتا ہے اور عین ممکن ہے کہ پڑھنے والے اس کی دلچسپ کہانیوں کو بھی صرف اس کا نام پڑھ کر پڑھنا گوارا نہ کریں۔ اس لئے افسانہ نگار کے لئے ضروری ہے کہ ایک مرتبہ بھی آسان راستہ اختیار کر کے، موضوع پر اچھی طرح غور و فکر کئے..... اور اس پر

گہری توجہ اور فکر کئے بغیر کہانی لکھنے کی کوشش نہ کرے۔ افسانے کا پلاٹ تیار کرنے میں جس ذہنی اور جذباتی کاوش کی ضرورت ہے اس سے بچ کر لکھنے کی کوشش کرنے والا افسانہ نگار کبھی کامیاب افسانہ نگار نہیں بن سکتا۔ افسانہ نگاری پھولوں کی سیج نہیں۔ یہ پھولوں کی سیج بن بھی سکتی ہے۔ لیکن اسے سیج بنانے سے پہلے بے شمار کانٹوں پر سے ہو کر گزرنا پڑتا ہے۔ جہاں کانٹوں سے ڈرا اسے کبھی سیج کا خواب بھی نہیں دیکھنا چاہیے۔

بیلاٹ (۲)

دنیا نے عموماً افسانے کو حقیقت اور صداقت کے منافی سمجھ رکھا ہے۔ افسانے کی طرح شاعری کو بھی لوگ نہایت بے باکی کے ساتھ کذب اور غلط بیانی پر مبنی سمجھتے ہیں۔ شعر اور افسانہ فنون لطیفہ کی قریب قریب ایک ہی سی کڑی ہیں۔ دونوں انسان کی ایک ہی رگ کے لئے نشتر بنتے ہیں، دونوں میں چند یکساں خصوصیات کی بنا پر برابر کا اثر ہے۔ افسانویت اور شعریت جذبات اور احساسات کے جن گوشوں پر حکمراں ہے، وہاں تک گوری، بے مزہ، صداقت اور حقیقت کا گزر نہیں۔

افسانہ، شعر، مصوری اور بُت تراشی اور اس قسم کی ہر لطیف چیز کی بنیاد فطرتِ انسانی کے کسی نہ کسی پہلو پر رکھی جاتی ہے۔ جو لوگ ان چیزوں میں صداقت تلاش کرتے ہیں۔ ان کا یہ مقولہ ہے کہ یہ پہلو ہر ملکی

طریقے سے حقیقی واقعات کا پورا پورا عکس ہونا چاہیے۔ اس میں قہہ برابر بھی کوئی اور چیز شامل نہ کی جائے۔ شامل کرنے کا تو کیا ذکر، اس میں سے کچھ کم کرنا بھی ان لوگوں کے نزدیک ایک بڑا گناہ ہے حقیقت پسندوں کا دوسرا مقولہ یہ ہے کہ افسانے میں روزانہ زندگی کی عام باتیں بیان کرنی چاہئیں۔ ان میں رومانی، تخیلی اور دورانہ کار چیزوں کا ذکر فضول اور بے معنی ہے۔ ہر وہ چیز جسے ہم اپنی روزانہ زندگی میں دیکھتے ہیں، جو دوسرے ہمارے سامنے کرتے ہیں، معاشرے کا نظام جس طرح برابر چلتا ہے، اس کے جو مخصوص اثرات اس کے گرد و پیش کی چیزوں پر پڑتے ہیں، افسانہ نگار کو چاہیے کہ صرف انہیں چیزوں کو اپنے افسانے کا موضوع بنائے۔ اُسے اس کا بالکل اختیار نہیں کہ وہ ان چیزوں میں سے کچھ کم کرے یا اپنی خوشی سے اُس میں کچھ شامل کر دے۔ مختصر طور پر یہ ہے حقیقت اور صداقت کے حامیوں کا نقطہ نظر جس پر وہ ہر دوسری چیز کو قربان کرنے میں کوئی عیب نہیں سمجھتے۔ ان کے نزدیک حقیقت اور صداقت کے علاوہ ہر دوسری چیز بے معنی ہے۔

لیکن حقیقت اور صداقت کو اس قدر اہمیت دینے کے باوجود فن کے دلدادگان صداقت کے اس تلخ اور غیر شاعرانہ نظریے کو صحیح تسلیم نہیں کرتے۔ وہ ہر ادبی اور فنی تخلیق میں تخیل کی کار فرمایاں دیکھنے کے عادی ہیں۔ ان کے نزدیک تجربے کا مفہوم اس قدر محدود نہیں۔ انہیں غیر شاعرانہ اور حقیقی تفصیلات سے زیادہ تصور آفرینی

سے لگاؤ اور محبت ہے۔ وہ حقیقت کو مثالیت اور روانیت کی چاخی کے بغیر ایک خشک اور بے مزہ چیز سمجھتے ہیں۔ ان کے نزدیک ہر چیز میں تاویل کی رنگینی لازمی ہے۔ وہ کہتے ہیں کہ مصنف کے مخصوص نقطہ نظر کی رنگ آمیزی کے بغیر کسی ادبی یا فنی تخلیق میں لوح کا پیدا ہونا مشکل ہی نہیں بلکہ قریب قریب نامکن ہے مختصر یہ کہ وہ اپنی ہر ادبی کوشش کو صرف ”حقیقت شعری“ کا پابند بنا چاہتے ہیں اور حقیقت یا صداقت کے حامی ان میں سے کسی چیز کو ضروری اور اہم نہیں سمجھتے۔

ادب میں ہم ہر اس چیز کو شامل کر سکتے ہیں جو ہمارے تجربے کی بنا پر ہمیں حقیقی معلوم ہو۔ تجربہ کوئی محدود چیز نہیں۔ تجربہ صرف اسی چیز کا نام نہیں کہ ہم اپنی روزانہ کی زندگی میں جو چیزیں ہوتی دیکھیں انہیں کو اس کا ایک جزو جانیں۔ تجربے کی حدود ادب میں بہت زیادہ وسیع ہیں۔ اس میں سب سے پہلے مد میں مشاہدے سے ملتی ہے۔ ہم مختلف چیزوں کو ہوتے ہوئے دیکھتے ہیں اور ان سے اثر قبول کرتے ہیں۔ یہ تجربے کا پہلا ذینہ ہے۔ ان چیزوں کو دیکھنے کے بعد ہم انہیں اپنی ہستی کا ایک جزو سمجھنے لگتے ہیں، اس پر طرح طرح سے غور کرتے ہیں اور ہماری دماغی کادشوں کی مدد سے یہ حقیقی تجربہ ایک نئی شکل اختیار کر لیتا ہے۔ یہ تجربے کی دوسری قسم ہے۔ کبھی ہم مختلف حقیقی تجربات کو شامل کر کے انہیں نئی شکل دے دیتے

ہیں ہم نے جو دیکھا تھا اُسے اپنے مخصوص نقطہ نظر میں رنگ کر لوگوں کے سامنے پیش کیا۔ افسانے میں اکثر اسی قسم کے تجربات زیادہ مؤثر ثابت ہوتے ہیں۔ اس لئے کہ ان میں تاویل اور نقطہ نظر کی رنگ آمیزی شامل ہو کر کوئی نہ کوئی نئی خصوصیت پیدا کر دیتی ہے۔ کبھی کبھی ہم صرف اپنے تخیل سے کام لیتے ہیں اور جو چیز ہم نے حقیقت میں کبھی ہوتی نہیں دیکھی اُسے افسانے کی شکل میں پیش کرتے ہیں اُسے بھی تجربے کا ایک اہم اور ضروری پہلو سمجھنا چاہیے۔ یہ یا اس قسم کی چیریں کبھی غیر حقیقی نہیں کہی جاسکتیں، اس لئے کہ انہیں اگر کسی اور نقطہ نظر سے نہ سہی تو کم از کم حقیقت شعری یا حقیقت افسانوی کے نزدیک ضرور حقیقت ہی سمجھا جائے گا۔ انہیں ہم اس وقت تک غیر حقیقی نہیں کہہ سکتے جب تک ان میں مثالی امکان بھی موجود ہے یا دوسرے لفظوں میں یہ کہ جب تک انہیں ہم کسی نہ کسی طرح ممکن سمجھ سکتے ہیں اس وقت تک ان میں صداقت ہے۔

یہی وجہ ہے کہ لوگ مثالیات اور رومان کو بھی حقیقت اور صداقت کی حد سے خارج نہیں سمجھتے۔ خصوصاً افسانوی دنیا میں رولوں کو بے حداہمیت حاصل ہے اور حقیقت یہ ہے کہ ان تینوں چیزوں کو کسی طرح افسانے میں ایک دوسرے سے الگ نہیں کر سکتے۔ ایک جگہ ہڈن نے لکھا ہے کہ حقیقت کو فن کی حدود میں رکھنے کے لئے ہمیں مثالیات کی مدد کی ضرورت ہوتی ہے اور رومان کو مبالغے سے

بچانے کے لئے ہمیں حقیقتِ شعری کا دستِ نگر ہونا پڑتا ہے۔ ہم اگر اس کے آگے صرف یہ اور بڑھا دیں کہ حقیقتِ شعری اور فن کی حیثیت افسانوی دنیا میں مرادف کی سی ہے، تو یہ خیال زیادہ مکمل ہو جائے گا۔ اس لئے کہ ہم کسی قدم پر بھی رومان اور ثنائیت کو حقیقتِ شعری یا افسانویت کی دنیا سے الگ نہیں کر سکتے۔ ہم ہر معمولی سے معمولی حقیقت کو ایک رنگین سے رنگین داستان بنا سکتے ہیں، اگر ہم صرف تخیل سے تھوڑی سی مدد لیں۔ ہر مافوق الفطرت واقعہ میں حقیقی دلچسپی پیدا کر سکتے ہیں۔ اگر ان واقعات کے ساتھ ایسے جذبات شامل کر دیں جو فطرتِ انسانی سے ایسے موقعوں پر ظہور میں آتے ہیں۔

اس لئے ہم اس نتیجے پر پہنچنے پر مجبور ہیں کہ افسانوں میں حقیقت اور تجربے کا مفہوم بہت وسیع ہے اور اس کی تکمیل حقیقت پسندی کے اصول پر عمل کرنے کے بعد بالکل غیر ممکن ہے، اس لئے کہ کوئی واقعہ اپنی اصلی شکل پر قائم رہ کر لوگوں کے دلوں پر گہرا اثر نہیں پیدا کر سکتا۔ فن کا حسن اور جان ہر جگہ شعریت ہے اور اس لئے اُسے کسی حقیقی صداقت کی پیروی کرنے کے بجائے صرف حقیقتِ شعری یا افسانوں کی دنیا میں حقیقتِ افسانوی کا پابند رہنا چاہیے۔

ہر ادبی تخلیق میں جس چیز کو بہت زیادہ اہمیت دی جاتی ہے وہ تصورِ آفرینی ہے۔ اس میں شک نہیں کہ انسان حیاتِ انسانی کی

تفصیلات مظاہر فطرت کی رنگین اور طویل کیفیات اور ان کے باریک سے باریک مظاہر کی تشریح اور تفصیل میں زیادہ دلچسپی لیتا ہے، لیکن اگر اس کے سامنے کوئی فن کار صرف ایسی چیزوں کا انتخاب کر کے رکھ دے جو براہ راست اس کے جذبات و احساسات پر اثر کریں، ان میں ایک انقلاب اور ہیجان پیدا کر دیں، تھوڑی دیر کے لئے انھیں ایک عام سطحی دنیا سے کسی قدر بلند کر دیں تو یقیناً وہ انھیں زیادہ پسند کرے گا۔ اب اگر یہ چیزیں اس شخص اور خوش سلیقگی سے چھانٹی گئی ہیں، ان کا ذکر اس طرح کیا گیا ہے کہ باقی چھٹی ہوئی چیزوں کا تصور بھی ان کے ساتھ ذہن میں آ جاتا ہے اور بغیر تفصیلات کے ذکر کے ان چیزوں کی پوری تفصیل نظر کے سامنے پھرنے لگتی ہے تو وہ اُسے یقیناً تفصیلات کے مقابلے میں زیادہ بہتر اور دل کش سمجھے گا جو کسی حقیقت نگار نے اس کے سامنے ویسی کی ویسی ہی اٹھا کر رکھ دی ہیں۔ حقیقت نگار اور فن کار کے نقطہ نظر میں صرف اتنا فرق ہے کہ حقیقی چیزوں کو دونوں پیش کرتے ہیں لیکن ایک تفصیل کو دخل دیتا ہے اور دوسرا ایجا دکو، ایک سب کچھ خود بتا دینا چاہتا ہے اور دوسرا اس کے ایسے سامان ہتیا کر دیتا ہے کہ وہ چیزیں بے بتائے خود بخود نظر کے سامنے آجائیں۔ ایک مادی چیزوں کی تفصیلی کیفیت بیان کر کے وہی اثر پیدا کرنا چاہتا ہے

اور دوسرا اس میں ایک روحانی کیف شامل کر کے ان تفصیلات میں اثر پیدا کرتا ہے۔ ایک انتخاب کا کام خود دوسروں کے لئے چھوڑ دیتا ہے اور دوسرا اس چیز کو کم اہم جان کر خود انتخاب کو کام میں لاتا۔ اور دوسروں کو صرف تختل اور تصور پر زور دینے پر آمادہ کرتا ہے۔ ایک خشک فلسفی ہے اور دوسرا جذبات پر ورشاعر۔ نفسیات سے دونوں کام لیتے ہیں لیکن ایک اُسے صرف ایک ایسی حقیقت جانتا ہے جو تلخ بھی ہے اور غیر دلچسپ بھی، دوسرا اس میں دلکشی کے سحر تلاش کرنے کی کوشش کرتا ہے۔ غرض دونوں کا نقطہ نظر بالکل مختلف ہے، مقصد خواہ ایک ہی ہو۔

اگر فنی نقطہ نظر کو الگ کر کے بھی ہم حقیقت اور افسانے کے تعلق پر صرف اخلاقی پہلو سے نظر ڈالیں تو ہمیں اس میں بہت سی خرابیاں نظر آئیں گی۔ جن لوگوں نے حقیقت کے اس نظریے کی پابندی کی ہے ان کے افسانوں میں بعض بعض جگہ نہایت شرمناک اخلاقی لغزشیں نظر آتی ہیں۔ ہمیں افسانوں میں حقیقت اور صداقت کے ایسے ایسے عریاں اور جاسوز مرتعے نظر آتے ہیں کہ اخلاق کو اپنی آنکھیں بند کر فی پڑتی ہیں۔ حقیقت اور صداقت کی پابندی افسانوں میں اس حد تک ہرگز نہیں ہونی چاہیے۔

اگر ہمیں واقعی صداقت کو اسی حد تک اختیار کرنا ہے تو ہم آسانی سے ان چیزوں کو تھوڑی بہت احتیاط اور پابندی کے ساتھ ساتھ

بیان کر سکتے ہیں، یا ان چند عریاں پہلوؤں کے علاوہ حیاتِ انسانی کے ہزار پہلو ایسے ہیں جو حقیقی ہونے کے باوجود اخلاق اور حیا کے بہترین مرتبے ہیں۔ ہم فطرتِ انسانی کی بلند حقیقتوں، جذبات اور احساسات کی نازک کشمکشوں، خیالات اور تحریکات کی مختلف اضطراب اثر اور سبجان پر درمداقتوں کو اپنے افسانہ کا بہترین موضوع بنا سکتے ہیں۔ جب ہم نفسیات اور سائنٹیفک حقیقتوں کے پابند رہنے کے بعد بھی اخلاق کی حدود میں رہ سکتے ہیں تو کیا وجہ ہے کہ ان حدود کو چھوڑ کر پستی کی طرف مائل ہوں؟

مختصر طور پر ہم اس نتیجے پر پہنچتے ہیں کہ افسانے میں حقیقت اور صداقت کا ہونا لازمی ہے۔ ہم اپنے افسانوں کو کبھی پسندیدہ نہیں خیال کر سکتے اگر ان کی بنیاد ہماری فطرت کی کسی نہ کسی حقیقت پر نہیں ہے لیکن اس کے ساتھ ساتھ ہمیں جس بات کا بے حد خیال رکھنے کی ضرورت ہے وہ یہ ہے کہ اس حقیقت کو فن کا پابند ہونا چاہیئے۔ اسے افسانے میں سائنٹیفک نہیں بلکہ شاعرانہ اور افسانوی حقیقت بن کر رہنا چاہیئے۔ اگر کوئی افسانہ نگار افسانے میں ایک واعظ کی طرح تلقینِ اخلاق کرنے پر آمادہ ہو جائے تو اسے یقیناً افسانہ نگاری کے فن سے بے بہرہ سمجھنا چاہیئے۔ افسانے کی بنیاد کسی بلند اخلاقی مسئلے پر ہو سکتی ہے اس کا مقصد کسی بلند اخلاق کی تلقین ہو سکتا ہے، لیکن افسانہ نگار کبھی جذبے کو سائنٹیفک حقیقت کی اس حد تک نہیں پہنچانا چاہیئے کہ اس

سے جمالیاتی جس کو ٹھیس لگے۔ انسانے کا آگیتہ ان ٹھوس حقیقتوں کے لئے نہیں بلکہ ایک شاعرانہ شراب بہرنے کے لئے بنایا گیا ہے۔

افسانہ حقیقت کی ایک فنی اور شاعرانہ شکل ہے۔ زندگی کا کوئی واقعہ بغیر فن کی آمیزش اور تخیل کے عمل کے افسانہ نہیں بنتا۔ افسانہ نگار زندگی کے کسی سچے واقعے میں کبھی مکالمہ، کبھی کوئی منظر یا کبھی کوئی خود ساختہ کردار اپنی طرف سے شامل کر کے اسے شاعرانہ حقیقت میں بدل دیتا ہے اور اس طرح کائنات میں ہر طرف بکھری ہوئی ایک سچی زندگی سے ایک دوسری زندگی کی تعمیر ہوتی ہے۔ جو حقیقت میں تو اصلیت سے کسی قدر مختلف ہے لیکن اس پر ہر جگہ حقیقت اور صداقت چھائی ہوئی ہے۔ زندگی کی عام حقیقت اور افسانوی حقیقت میں یہی بڑا فرق ہے۔ انسانے کا واقعہ کوئی خاص اطلاق دینے یا خبر پہنچانے کے لئے نہیں لکھا جاتا۔ واقعات انسانے میں سپاہیوں کی طرح ایک صف بنا کر کھڑے نہیں ہو جاتے۔ ان کا مقصد ایک مجموعی تصویر اور تصویر پیش کرنا ہے اور یہ کام انسانہ نگار فن کی بہت سی نزاکتیں شامل کر کے کرتا ہے۔ وہ اپنے مقصد کے اظہار کے لئے تصویرنا تصویریں بنا کر حقیقت کو اور زیادہ حقیقی اور پرتاثر کر کے دکھاتا ہے اور اسی لئے وہ زندگی کی ٹھوس حقیقتوں میں ثنومان اور مثالیت کی رنگ آمیزی کر کے حقیقت کو افسانہ بناتا ہے۔ یہاں تخیل اور جذبہ مشاہدے کے ہم نوا بن جاتے ہیں اور ان تینوں

چیزوں کی لطیف آمیزش حقیقت کو اس کے کھردرے پن سے نکال کر اس میں لچک، نرمی اور شعریت پیدا کرتی ہے۔ یہ سب چیزیں ملتی ہیں، جب کہیں کہانی کا پلاٹ زندگی اور فن کا لطیف اور شیریں امتزاج بنتا ہے اور ایک ایسی دنیا کی تخلیق ہوتی ہے جو ہماری ہی دنیا سے بنی ہے لیکن اس سے کہیں زیادہ مختلف اور کہیں زیادہ دل چسپ اور دل کش ہے۔ اس دنیا میں آکر انسان تھوڑی دیر کے لئے اپنے گرد و پیش کی تلخ دنیا کو بھول جاتا ہے۔ یہ ہے کہانی میں پلاٹ کی اہمیت۔

کہانی میں پلاٹ کس قدر اہم چیز ہے، اس کا اندازہ پلاٹ سے متعلق جتنی باتیں کہی گئیں ان سے کیا جاسکتا ہے اور ان ساری چیزوں کی اہمیت کو محسوس کرنے والے شخص سے اگر کہا جائے کہ کہانی کے لئے پلاٹ کوئی ضروری چیز نہیں تو اسے اس بات کے کہنے والے کی نادانی کا یقین ہو جائے گا۔ وہ اس پر منہ کر خاموش بھی ہو سکتا ہے۔ اور ممکن ہے اس طرح کی عجیب بات کہنے پر اس سے جنگ پر آمادہ ہو جائے۔ لیکن اس میں نہ ہنسنے کی بات ہے نہ لڑنے کی۔ پلاٹ کہانی میں اتنا اہم ہے پھر بھی افسانے کے نئے فن نے اسے ایک غیر ضروری اور بناوٹی چیز سمجھ کر اس سے بھاگنا شروع کر دیا ہے۔ اب کہانیوں میں پلاٹ نہیں ہوتے اور حالات بھی ایسے پیدا ہو گئے ہیں کہ افسانے میں پلاٹ اور اس کی ترتیب کی ضرورت باقی نہیں رہی۔

افسانہ نگاری کے نئے فن کے نزدیک بھی افسانے کی بنیاد حقیقت پر ہونی چاہیئے، اس کے لئے زندگی کے کسی نہ کسی پہلو کا ترجمان اور مصوٰء ہونا ضروری ہے۔ اور اس زندگی کی حقیقت اور زندگی کے مختلف پہلوؤں کی نہ کوئی گنتی ہے نہ شمار۔ انہیں بے گنتی، بیشمار چیزوں میں انسان کا شعور بھی آتا ہے نئے افسانہ نگاروں کا خیال ہے کہ سائنس کی بڑی بڑی ایجادات اور زندگی کے معاشی نظام کے وہ ہم برہم ہونے سے انسان مدتوں سے جس انتشار اور اضطراب میں مبتلا ہے اس کی وجہ سے زندگی کی خارجی حقیقتیں، ایک بے معنی سی چیز بن کر رہ گئی ہیں اور افسانہ نگار کے لئے ممکن نہیں کہ وہ اس منتشر، مضطرب اور غیر یقینی زندگی کی مصوٰء کر سکے۔ اس لئے وہ زندگی کے خارجی حقائق کے بجائے انسان کے جذبات، اس کی ذہنی کیفیتوں اور اس کے شعور کو اپنے افسانے کا موضوع بناتا ہے۔ اور خارجی واقعات کے بجائے وہ انسان کے شعور کی داخلی کیفیتوں کو افسانے کی صورت دیتا ہے۔ اب چونکہ انسان کے شعور میں وہ ترتیب اور نظم و ربط ممکن نہیں جو زندگی کے خارجی واقعات میں ہوتا ہے، اس لئے جو افسانے انسان کے شعور کی مصوٰء کرتے ہیں ان میں بھی ترتیب اور ربط ممکن نہیں۔ جب افسانے میں ربط اور ترتیب کی ضرورت باقی نہ رہے تو پلاٹ کی ضرورت اور اہمیت بھی ختم ہو جاتی ہے، اسی لئے نئے افسانے میں پلاٹ کا وجود رفتہ رفتہ

ختم ہوتا جا رہا ہے نفسیات کے اس نظریے کے عام رواج اور اثر نے پلاٹ کی فنی حیثیت پر بہت گہرا اثر ڈالا ہے۔ افسانے میں کوئی خاص واقعہ بیان کرنے کے بجائے ہمیں یہ دکھانا ہے کہ انسان نے کسی موقع پر کوئی چیز دیکھی اور اس چیز کے دیکھنے سے اس کے ذہن میں کچھ ایسے واقعات۔ اور ایسی چیزوں کی تصویریں آنے لگیں جو اس کی گزشتہ زندگی میں اس کے تجربے میں آئی تھیں۔ اس نئی چیز کے سامنے آتے ہی جو کسی ایک معمولی سی بات میں کسی پچھلے تجربے سے مماثل ہے۔ ذہن میں گزرے ہوئے واقعات کے نقوش ابھرنے لگتے ہیں اور اس طرح حال کا ایک واقعہ ماضی کے بہت سے واقعات کا پیش خیمہ بن کر ہمارے سامنے آجاتا ہے چونکہ حال کے اس چھوٹے سے واقعے اور ماضی کے اسی سے ملتے جلتے واقعات کے درمیان کو ظاہری ربط اور تسلسل نہیں پیدا کیا جاسکتا۔ اس لئے افسانے میں بھی کوئی تسلسل، ربط یا فنی ترتیب باقی نہیں رہتی اور جب یہ تسلسل اور ربط غیر ضروری چیز بن جائے تو پلاٹ کی ساری اہمیت ختم ہو جاتی ہے۔ نفسیات کے اس نظریے کو "شعور کی رو" کہا جاتا ہے۔ "شعور" ایک سیال مادے کی طرح غیر مقررہ راستوں پر بہتا ہے۔ کسی کو پہلے سے اس کے نہج اور سمت کا اندازہ اور یقین نہیں ہو سکتا اور اسی لئے فن کی حیثیت سے اس قسم کی چیز کا ذکر کرنے کے لئے کسی فنی ترتیب کی بھی ضرورت نہیں پڑتی

یائیوں کہتے کہ ضرورت باقی نہیں رہتی۔

”شعور کی رو“ نے پلاٹ کی روایتی حیثیت اس سے چھین لی

ہے اور اس طرح افسانہ نگاری کے فن میں ایک بائبل نئے باب کا

اضافہ ہوا ہے لیکن پلاٹ سے بھی زیادہ اس نفسیاتی نظریے نے جس چیز

کو متاثر کیا ہے وہ کہ راز نگاری ہے۔ کہ راز نگاری کے طریقوں میں ”شعور

کی رو“ کے استعمال سے کیا فرق پیدا ہو گیا ہے اس کی بحث کہ راز

نگاری کے باب میں آئے گی اور اسی موقع پر شاید ”شعور کی رو“ اور

پلاٹ کے تعلق کا صحیح احساس بھی یقینی طور پر ہو سکے۔ اس وقت تو

ہمیں صرف یہ بات ماننی ہے کہ پلاٹ جو افسانہ نگاری کے فن میں

پہلے سب کچھ تھا اب حقیقت کا ایک زیادہ وسیع اور غیر متعین مفہوم

پیدا ہونے کے بعد اپنے اثر کو زائل کر رہا ہے۔ پھر بھی چونکہ ”شعور کی رو“

کے استعمال میں افسانہ نگار کے لئے خطر سے زیادہ ہیں اور اس طریقے

سے پڑھنے والوں کی ایک کثیر تعداد کی دلچسپی کے زائل ہو جانے کا بھی

اندیشہ اور یقین ہے۔ اس لئے نفسیات کے ہر نظریے کے رواج

کے باوجود پلاٹ کی اہمیت میں کوئی کمی نہیں آتی اور زیادہ افسانہ

نگاروں کو اب بھی پلاٹ کے روایتی طریقے کو اپنانا پڑے گا اور

اُسے اپنانے کے لئے افسانے اور پلاٹ کے صحیح تعلق اور رشتے کو

توڑنا ناممکن سی بات ہے۔ اس دائمی رشتے میں افسانہ لکھنے والوں

کے لئے آسانی ہے اور پڑھنے والوں کے لئے دلچسپی۔ یہ بات ماننے

میں کسی کو بھی پس و پیش نہیں ہو گا کہ افسانے میں دلچسپی نہیں تو کچھ بھی نہیں۔ پھر وہ چیز جس پر اس کی دلچسپی کا دار و مدار ہے کیسے ختم ہو سکتی ہے؟ جب تک افسانہ ہے پلاٹ ہے۔ دونوں ایک دوسرے کے بغیر زندہ نہیں رہ سکتے۔ البتہ اس کے ساتھ ایک دوسری چیز جہنم لے رہی ہے جو ہے تو حقیقت میں ایک طرح کا تا فریق نام اُسے افسانے ہی کا دیا جاتا ہے۔

افسانے کی سُرخِی

افسانہ خود ہی ایک دلچسپ چیز ہے۔ لیکن اس کی ابتدا سے انتہا تک اس کے جتنے حصے ہیں وہ خود اس سے بھی زیادہ دلچسپ ہیں۔ اس کے مختلف حصے اس وقت تک دلکش اور مؤثر نہیں ہو سکتے جب تک فن کے نازک نکات ان میں شامل نہ کئے جائیں۔ ان کی اچھائی اور بُرائی کا فیصلہ بھی ایسے ہی پڑھنے والے کرتے ہیں جن کی طبیعتوں کو فن کی نزاکتوں سے لگاؤ ہوتا ہے۔ افسانہ نگار بلی نہیں فطرتوں کو مسرور اور مطمئن کرنے کی کوشش کرتا ہے اور وہ اپنی اس کوشش میں جتنا زیادہ کامیاب ہوتا ہے اس کے لئے اطمینان کا موقع ہے۔ اُتنا ہی اُسے یہ کہنے کا حق ہے کہ اس نے فن کی تکمیل کی۔ لیکن افسانے کی سُرخِی ایسی چیز ہے جہاں آکر سارا فن اور اس کی بلندیاں رخصت ہو جاتی ہیں۔ افسانے کی روح اور

اُس کی فنی اور افسانوی دل کشی پر جان دینے والے سرخی کا خیال کئے بغیر افسانہ شروع کر دیتے ہیں۔ وہ صرف یہ دیکھتے ہیں کہ اس کا لکھنے والا کون ہے؟ لیکن عام لوگ یا وہ افسانہ خواں جو افسانے کو محض دلچسپی کے لئے پڑھتے ہیں اور اپنے اس وقت کو جو صرف کسی کیف آور دلکشی کا لطف اٹھانے کے لئے وقف ہے برباد ہوئے ہوئے نہیں دیکھ سکتے، کسی غیر دلچسپ افسانے کو شروع کرنے کے لئے بھی تیار نہیں ہو سکتے۔ اس لئے وہ فوراً افسانے کی سرخی پر نظر ڈالتے ہیں اور اگر وہ کسی حیثیت سے جاذب یا دلکش معلوم ہوئی تو انھوں نے افسانہ پڑھنا شروع کر دیا۔ اب خواہ انہیں نا امیدی کا سامنا ہو یا اُن کی وہ اُمیدیں جنہیں وہ دل میں لے کر بیٹھے ہیں پوری ہوں۔ بہر حال افسانہ نگار اپنے فرض میں کامیاب ہو گیا۔ اس نے ایک ایسے شخص کو جو صرف دلچسپیوں کی تلاش میں نکلا تھا کسی سحر طراز حسن کی ایک جھلک دکھائی کہ وہ اس کی طرف مائل ہو گیا۔ پہلی جھلک نے دل میں جو اُمیدیں پیدا کی تھیں انہیں ایک فن کار کی بارگاہ میں پیش کرنے چلا ہے اُن کا پورا ہونا یا نہ ہونا اس کی قسمت پر منحصر ہے۔ اس لئے کہ سرخی کبھی اچھے یا بُرے افسانے کا معیار ہرگز نہیں ہو سکتی۔ اس کا مقصد صرف نمائش یا اشتہار ہے۔ اس کا کام لوگوں کو اپنی طرف کھینچنا، انہیں دیوانہ بنانے کی کوشش کرنا، انھیں تھوڑی دیر کے لئے ایک حسن ظاہری کی بہار دکھا کر اپنا فریضہ بنانا ہے۔

چونکہ سُرخِی کی حیثیت بالکل اشتہار کی سی ہے، اسی لئے کہا جاتا ہے کہ ضروری نہیں کہ وہ افسانے کی رُوح، اس کے مرکزی خیال یا مقصد کو ظاہر کرے۔ اُسے دیکھنے کے بعد یقینی نہیں کہ پڑھنے والا فیصلہ کر سکے کہ جس اشتہار کو دیکھ کر وہ ایک چیز کی طرف مائل ہوا ہے وہ آگے چل کر اس کی توقعات کے مطابق ہی ہو۔

عموماً افسانے کی سُرخِی کا معیار اور مقصد یہی رہا ہے کہ وہ پہلی نظر میں پڑھنے والے کو اپنی طرف مائل اور متوجہ کر سکے۔ لیکن اب وقت کے ساتھ اس روش میں بھی تبدیلی ہوتی جا رہی ہے۔ افسانہ نگاروں کو سرخیاں قائم کرنے سے افسانے کی رُوح اور اس کے مرکزی خیال پر نظر ڈال لینا چاہیے اور اس کے مجموعی اثر سے متاثر ہونے کے بعد سُرخِی قائم کرنی چاہیے۔ بعض افسانہ نگار افسانہ شروع کرنے سے پہلے ہی اس کی سُرخِی لکھ لیتے ہیں۔ اس کا نتیجہ یہ ہوتا ہے کہ انھیں افسانہ لکھتے وقت برابر اس سُرخِی کا خیال رہتا ہے اور ان کے افسانے کی روانی اس کے پلاٹ کے فطری ارتقا اور کردار کے عمل کی نیچرل ترتیب میں فرق آجاتا ہے۔ افسانے کے لئے وحدت تاخیر اور گہری توجہ دو بہت ضروری چیزیں ہیں۔ اس طرح پہلے سے قائم کی ہوئی سُرخیوں سے وہ بُری طرح مجروح ہوتی ہیں اور ان کے مجروح ہونے کے بعد اندیشہ ہے کہ افسانہ بچوں کا کھیل بن کر رہ جائے۔

اس بات پر نظر رکھنے کے بعد افسانہ نگار کے لئے سُرخِی قائم کرنے

کے بہت سے طریقے ہیں۔ افسانہ ختم ہونے کے بعد صرف خیال پر غور اسانور دینے کی ضرورت ہے، ایک سے زیادہ ایک اچھی سرخی خود بخود سامنے آئے گی۔ افسانہ لکھنے کے بعد اگر کوئی شخص تھوڑی دیر کے لئے شاعر یا رومانی ہونا پسند کرے اور تخیل کی ریسری میں اپنے دل کے گوشوں کا جائزہ لے تو سرخیوں کی کمی نہیں۔ کبھی اپنے افسانے کا نام سمن پوش رکھ سکتا ہے۔ کبھی صنوبر کے سائے اور کبھی "کیلیوں کی پکار"۔ کبھی شاعرانہ فطرت کی مدد سے اُسے "مدفنِ تمنا" کہہ کر بکاڑ سکتا ہے۔ کبھی اس کے افسانے کی سرخی "نرگس خود پرست" بن سکتی ہے اور کبھی اندھا دیوتا۔ مختلف افسانہ نگاروں نے اپنے افسانوں کے یہ نام رکھے ہیں اور افسانہ پڑھنے والا پہلی نظر میں ان میں ایک خاص دل کشی محسوس کرتا ہے۔ اس کے علاوہ کچھ سرخیاں ایسی بھی ہیں جو محض تخیل کی مدد سے قائم کی جاتی ہیں۔

ممکن ہے افسانے کی سرخی قائم کرنے کا یہ شاعرانہ یا رومانی طریقہ پسند نہ کیا جائے اس لئے اس کے متعلق اگر صرف ایک بات کا لحاظ رکھا جائے تو پھر کسی دوسرے اصول کے جاننے کی ضرورت نہیں۔ اور وہ یہ کہ افسانے کی سرخی تصورِ زنا ہو، یعنی وہ قاری کو سوچنے کی طرف اہل کرے۔ سرخی یا عنوان پر نظر پڑتے ہی اس کا تصور اور تخیل کام کرنے لگے۔

ممکن ہے کہ اس موقع پر مبتدی تصور آفرینی کے اس فریب

میں مبتلا ہو جائے جو فنونِ لطیفہ کی ہر شاخ کا بہترین حسن سمجھا جاتا ہے۔ شاعری، افسانہ، مصوری، سنگ تراشی اور اس قسم کی دوسری چیزوں کے دیکھنے اور سننے کے بعد ہم اس بات کو اس کا بڑا حسن جانتے ہیں کہ مصوّر نے اس میں کچھ ایسے نکات پیدا کر دیئے ہوں جنہیں دیکھ کر ہمارا تخیل خود بخود عمل کرتا ہے اور ہم جتنا نیا وہ سوچتے ہیں اتنی ہی ہمیں اس فنی تخلیق کے اندر حسن اور دلکشی زیادہ محسوس ہوتی ہے۔ افسانے کی سرخی میں یہ اصول کام میں نہیں لایا جاسکتا، اس لئے کہ افسانے کا ایک بڑا حسن یہ ہے کہ وہ پڑھنے والے کو جہاں تک ممکن ہو شبہ، تذبذب اور اضطراب میں رکھے اور جب تک افسانہ ختم نہ ہو جائے اس کا اشتیاق برابر بڑھتا رہے۔ اگر افسانے کی سرخی اس قسم کی ہوئی جو اس کے نتیجے پر ایسی روشنی ڈالے جس سے افسانے کی اس کیفیت میں کمی آجائے تو وہ حسن نہیں بلکہ ایک بڑا عیب ہے۔ اس لئے یہ جاننا ضروری ہے کہ افسانے کی سرخی میں تصور آفرینی کا مفہوم اس سے بالکل الگ ہے۔ اس کا مقصد صرف یہ ہے کہ سرخی ایسی ہونی چاہیے کہ جب افسانہ پڑھنے والا اسے ختم کرے تو وہ یہ محسوس کرے کہ موجودہ سرخی افسانے کے لئے اگر سب سے زیادہ اچھی نہیں تو کم از کم مفید ضرور ہے۔ اس لئے سرخی قائم کرتے وقت ہمیں کئی باتیں ذہن میں رکھنی چاہئیں اور سرخی کی بنیاد ان میں سے کسی ایک پر رکھنی چاہیے۔ پہلی چیز جس پر افسانے کی بنیاد ہے وہ اس کا مرکزی خیال اور

تحریر کی جذبہ ہے۔ کون سی چیز ایسی ہے جس نے افسانہ نگار کو وہ افسانہ لکھنے پر مجبور کیا؟ یہی پہلا سوال ہے جو افسانہ پڑھنے کے بعد سب سے پہلے ہمارے ذہن میں آتا ہے۔ پریم چند کے اکثر افسانوں کی سرخیاں ان کے تحریر کی جذبے سے حاصل کی گئی ہیں۔ مثلاً ”آہ بے کس“، ”مامت“، ”اندھیر“، ”کرموں کا پھل“، ”غیرت کی کٹاری“ افسانے پڑھنے کے بعد اگر ہم ان سرخیوں پر نظر ڈالیں تو اسی نتیجے پر پہنچیں گے کہ واقعی یہی سُرخِ موجودہ افسانے کے لیے سب سے زیادہ موزوں ہے۔

کبھی کبھی افسانہ نگار اپنے افسانے کی سُرخ کی بنیاد محض اُس خیال پر رکھتا ہے جس کی ترجمانی اُس نے اپنے افسانے میں کی ہے۔ کہیں محبت کا جذبہ دکھایا ہے تو افسانے کی سُرخ ”محبت“، ”گورہ محبت“، ”محبت کی قربانیاں“، ”محبت کی بھینٹ“ وغیرہ رکھ دی۔ کہیں ایثار کا جذبہ افسانے کی بنیاد ہے تو اُسے آسانی سے ”ایثار“ کی سُرخ دے دی۔ نفرت، حقارت، حسد، رشک، غم اور اُس قسم کے مختلف جذبات پر افسانے کے پلاٹ کی بنیاد ہوتی ہے۔ اس نے ایسی سُرخیاں جو محض ان خیالات یا جذبات اور صفات کی حامل ہوں کافی سمجھی جاتی ہیں۔

اکثر افسانہ نگار اپنے افسانے کی سُرخ اسی کردار کو بناتے ہیں جس نے افسانے کے پلاٹ، اس کی ترقی اور اس کی دلچسپی میں سب سے زیادہ حصہ

یا ہے۔ اس قسم کی مثالیں اردو میں کثرت سے مل جائیں گی۔ جہاں یا تو خود اس مخصوص کردار کا نام لکھ دیا گیا ہے اور کبھی نام کے ساتھ اس کی وہ صفت بھی شامل کر دی گئی ہے جو افسانے کے پلاٹ میں سب سے زیادہ اہم اثرات پیدا کرتی ہے یا کبھی کبھی ایسا بھی ہوتا ہے کہ کردار کے اس مخصوص درجے یا مرتبے کا ذکر کیا جاتا ہے جو سوسائٹی میں اس نے حاصل کیا ہے، جس کے ہر فرد میں چند مخصوص صفات ایسی ہیں جو اس مرتبے کے ہر شخص میں ہونی ضروری ہیں۔ پہلی قسم کے افسانے جن میں صرف نام لکھے جاتے ہیں در طرح کے ہیں۔ اول وہ سرخیاں جو کسی کلاسیکی یا رومانی افسانے سے لی گئی ہیں۔ مثلاً ”کلین پیٹر“ ”کیو پڈ اور ساگی“ یا ”مہر نگار“۔ دوسری قسم کے نام وہ ہیں جن میں رومانیت یا کلاسیکیت نہیں بلکہ اس کے بجائے یا تو مقامی رنگ کی جھلک ہے یا وہ براہ راست دوسری زبانوں کے افسانوں کی نقل ہیں۔ پہلی قسم کی سرخیوں میں کلا، سوشیلا، شانتی، رادھا، ثریا، استاد شموخاں، کالی چرن جگتا اور موزیل وغیرہ زیادہ نمایاں مثالیں ہیں۔ ترجموں میں یا تو ترکی میں یا انگریزی۔ مثلاً خانم، کوہنہ سلطان اور مارک ہیم۔ یہ تو وہ نام ہوئے جن میں کسی صفت کا ذکر نہیں کیا گیا اور اس قسم کی سرخیاں نسبتاً کم ہیں۔ وہ سرخیاں جہاں کسی مخصوص صفت کا ذکر ہے زیادہ تصدیق دہکتی ہیں۔ مثلاً بڑے گھر کی بہو، وزیر عدالت، ٹمک کا داروغہ، اندھا دیوتا، مصالح بت تلاش، سمن پوش، سبزیری،

آرام شاہ کی بیٹی۔

کچھ سُرخیاں ایسی ہیں جو افسانے کے مخصوص واقعے کی طرف اشارہ کرتی ہیں اور پڑھنے والا سمجھ جاتا ہے کہ اس افسانے میں کیا ہے۔ یہی وجہ ہے کہ ایسی سُرخیاں عموماً پسند نہیں کی جاتیں۔ لیکن بعض واقعات ہی ایسے ہوتے ہیں جن کا ذکر سُرخ کی کو اور زیادہ دل کش بنادیتا ہے۔ مثلاً "روال کی چوری" ایسی سُرخ ہے جو ایک افسانے کے اصل واقعے کی طرف تو ضرور اشارہ کرتی ہے، لیکن اس میں حُسن یہ ہے کہ وہ پڑھنے والے کو بے حد مشتاق بنادیتی ہے اور وہ افسانہ اس لئے پڑھنا شروع کرتا ہے کہ وہ اس چوری کی مخصوص نوعیت کو افسانے کی شکل میں دیکھے۔

انگریزی افسانوں کے ترجمے جب سے اردو میں زیادہ ہونے لگے ان کا موضوع انسان اور انسانی واقعات، جذبات اور احساسات کے علاوہ دوسری مخلوقات بھی ہونے لگیں۔ چونکہ یہ چیز اردو میں نئی ہے اور ہر شخص اُسے افسانوں میں کثرت سے دیکھنا پسند کرتا ہے اس لئے افسانہ نگار اگر ایسے افسانے لکھیں تو ان کی سُرخ بھی وہی ہو جس کا ذکر خاص طور پر افسانے میں ہے۔ مثلاً "گوٹرا" اردو کا ایک مشہور افسانہ ہے۔ "کتے" اردو میں اپنی قسم کی ایک نایاب چیز ہے۔ "شکر گزار آنکھیں" اردو کے اچھے افسانوں میں سے ہے۔ یہی وجہ ہے کہ ہر پڑھنے والا اس قسم کی پہلی ہی نظر میں دل کشی محسوس کرے گا۔

بعض افسانوں کی سُرخ ایسی ہوتی ہے کہ اس سے نہ تو بھاٹ کی

نہایت کا پتہ لگایا جاسکتا ہے اور نہ یہ کہا جاسکتا ہے کہ اس میں افسانہ نگاری کے کس دوسرے فن کی تکمیل کی گئی ہے۔ اس کا تعلق براہ راست ترتیب سے ہوتا ہے۔ اُس کی سرخی پڑھنے کے بعد آدمی سمجھ سکتا ہے کہ اس افسانے کے واقعات کا ماحول کس سر زمین سے ہو گا۔ اگر اسے اس قسم کے واقعات سے دلچسپی ہو گی تو وہ انہیں پڑھے گا۔ ورنہ محض سرخی کی مدد سے اس افسانے کو نظر انداز کر دے گا۔ مثلاً پریم چند کے اکثر افسانے دیہاتی زندگی کی مصوری کرتے ہیں اور ان کی سرخیاں پڑھتے ہی یہ معلوم بھی ہو جاتا ہے۔ بعض افسانے محض سرخی کی مدد سے معلوم ہو جاتا ہے کہ شہر کی زندگی سے تعلق رکھتے ہیں اور یہ تصور آفرینی کی اچھی مثال ہے۔

کچھ افسانوں کی سرخیاں اس وقت یا لمحے سے متعلق ہوتی ہیں جن میں کوئی اہم واقعہ پیش آیا ہے۔ اس قسم کی سرخی کبھی رومانی ہوتی ہے اور کبھی بے حد جذبات آمیز۔ لیکن اس کے لئے بھی تصورِ زامونا بے حد ضروری ہے۔ مثال کے لئے دو سرخیاں لے لیجئے۔ ایک ”علی گڑھ سے غازی آباد تک“ دوسری ”گناہ کی رات“ پہلی سرخی دلچسپ تو ضرور ہے مگر اس کے دیکھتے ہی معلوم ہوتا ہے کہ اس میں کوئی معمولی سا واقعہ بیان کیا گیا ہے لیکن دوسری سرخی اہم، رومانی اور نتیجہ خیز واقعات کا تصور بہاری نظر کے سامنے پیش کر دیتی ہے۔

بہت سے افسانہ نگار اپنی سرخی کی بنیاد افسانے کے انجام پر

رکھتے ہیں۔ افسانہ جن مخصوص واقعہ پر ختم ہوا اس کا ذکر سرخی میں ہوتا ہے مثلاً "شاعر کی شکست" اور "مصنوع کی موت" اسے شروع کرنے سے پہلے ہمیں افسانے کا انجام معلوم ہے اور یہی وجہ ہے کہ ہم افسانے کو بے چینی کے ساتھ شروع کرتے ہیں اور ہماری فطرت ہمیں واقعات کی تہ تک پہنچنے پر مجبور کرتی ہے۔

ایسی سرخیاں بھی اچھی سمجھی جاتی ہیں جن کی بنیاد افسانے کی روح یا فضا پر ہو۔ بعض افسانے حُزن و یاس کے حامل ہوتے ہیں اور بعض طرب و نشاط کے۔ یا دوسرے لفظوں میں یہ کہ کچھ پر صرف غم چھایا رہتا ہے اور کچھ صرف خوشی کی ترنگ میں لکھے جاتے ہیں۔ اس لئے وہ سرخیاں فن اور ادب دونوں کے نزدیک اچھی سمجھی جاتی ہیں جن سے افسانے اور افسانہ نگار کے رُحمانِ طبیعت کا پتہ چل سکے۔

ہر ملک اور قوم کے لئے ہر وقت اور ہر زمانے میں کوئی نہ کوئی سماجی، اقتصادی یا سیاسی رُحمان ایسا ہوتا ہے جس کی طرف، کم و بیش معاشرے کا ہر فرد اپنے مخصوص نقطہ نظر سے دیکھنے کی کوشش کرتا ہے۔ اس زمانے کے افسانے بھی اکثر انہیں رجحانات سے متاثر ہو کر لکھے جاتے ہیں، اس لئے ضروری ہے کہ جب ایسے اہم مسائل کے متعلق کوئی افسانہ لکھا جائے تو اُس کی سرخی بھی ایسی ہی ہو جو اس واقعے پر روشنی ڈالے۔ لوگ خواہ مخواہ اس کی طرف متوجہ ہو کر افسانہ پڑھنے پر مجبور ہوں گے۔

یہ اور اسی قسم کے مختلف طریقے ہیں جن کی مدد سے افسانوں کے لئے اچھی سرخیاں حاصل کی جاسکتی ہیں۔ لیکن افسانہ نگار کو سرخی مقرر کرتے وقت چند باتوں کی احتیاط بھی کرنی چاہیئے چونکہ سرخی کا سب سے پہلا مقصد پڑھنے والے کو اپنی طرف متوجہ کرنا ہے۔ اس لئے اگر اس میں کوئی کشش نہ ہو تو کم از کم کوئی خرابی بھی نہیں ہونی چاہیئے۔ بیانی، فلسفیانہ، طویل اور غیر شاعرانہ سرخیاں کبھی پسند نہیں کی جاسکتیں۔ اس لئے ایسی سرخیوں سے پرہیز کرنے کی سخت ضرورت ہے۔ اگر افسانہ نگار چاہتے ہیں کہ وہ ان عیوب کے شکار نہ ہوں تو صرف ایک بات کا خیال رکھیں کہ افسانے کی سرخی تصویرزا ہو۔ صرف اس بات کی پابندی کے بعد وہ اسے نفسیاتی، شاعرانہ، رومانی، حقیقی اور کلاسی خصوصیات کا حامل ہونے کے علاوہ دلکش اور جاذب نگاہ بنا سکتے ہیں۔

بعض نقادوں نے سرخی کی جذباتی اہمیت کو محسوس کر کے اس کی کچھ پہچانیں بتائی ہیں۔ اگر افسانہ نگار ان پہچانوں کو اپنا سبب بنالیں تو ان سے جہاں ایک طرف وہ مقصد پورا ہوتا ہے جس کی بنا پر ہر چیز کو کوئی نہ کوئی نام دیا جاتا ہے، وہاں دوسری طرف وہ ایک جذباتی ضرورت کو بھی پورا کرتی ہے۔ ان دونوں مقاصد کو پورا کرنے کے لئے ہمیں دیکھنا چاہیئے کہ افسانے کی سرخی پر کشش ہو، اس میں اختصار ہو، اس میں موقع اور محل کے اعتبار سے موزونیت ہو، اس میں لفظوں

کا انتخاب ایسا ہو کہ وہ کانوں کو بھلا معلوم ہو، اس میں ادبیت اور تازگی ہو اور سب سے زیادہ تصدیق آفرینی۔ اگر افسانہ نگار سرخیاں مقرر کرتے وقت ان باتوں کا خیال رکھیں تو جہاں ان کے افسانوں میں ادبیت سے کشش کے سامان پیدا ہوں گے وہاں اس کی سرخی بھی پڑھنے والوں کو اپنی طرف مائل کرے گی۔ اگر افسانہ نگار پڑھنے والے کو سرخی ہی سے اپنی طرف مائل کرے تو سمجھ لیجئے کہ اس نے اپنی کامیابی کے لئے زمین تیار کرنے کی ابتدا کر دی۔ ابھی افسانہ نگاری کا مقصد ہی یہ ہے کہ پڑھنے والے اس کی طرف مائل ہوں اور افسانے پڑھ کر ان سے متاثر ہوں۔ تاثیر کی تکمیل افسانہ ختم ہونے کے بعد ہوتی ہے۔ اس کا پہلا قدم افسانے کی سرخی ہے۔ اور افسانہ نگار کو یہ پہلا قدم بھی پورے سوچ بچار کے بعد اٹھانا چاہیئے۔ ابھی سرخیوں کی جو پہچانیں فن کی پرکھ کرنے والوں نے مقرر کی ہیں اگر انھیں ذہن میں رکھا جائے تو ابھی سرخی کا ملنا کوئی دشوار بات نہیں۔

کہانی کی فنی ترتیب و فضا بندی

افسانوی فن میں Setting کی اصطلاح جس مفہوم میں استعمال ہوتی ہے اس کے لئے اردو میں کوئی بنا بنایا یا ترشا ترشایا لفظ نہیں اسی لئے جب کوئی فنی نقطہ نظر سے اس اصطلاح کی وضاحت کرنا چاہے تو پہلے اسے اس کے معنوی حدود مقرر کرنے پڑتے ہیں۔ ان معنوی حدود کے پیش نظر اگر Setting کی اصطلاح کا تجزیہ کیا جائے تو جو بات سب سے پہلے سامنے آتی ہے یہ ہے کہ اس لفظ کو دو مختلف فنی حیثیتوں سے استعمال کیا جاتا ہے، ان میں سے ایک حیثیت کا تعلق کہانی کی اس کی مجموعی حیثیت سے ہے جو اس کے مختلف اجزا کے درمیان ربط قائم کرنے کے بعد پیدا ہوتی ہے۔ اس مجموعی حیثیت یا ترتیب کو ہم کہانی کی فنی ترتیب کہہ سکتے ہیں۔ دوسرا مفہوم اس سے بالکل مختلف ہے۔ اس مفہوم میں کہانی کی فضا کا وہ مجموعی تصور شامل ہے

جس کی رو سے کہانی سننے یا پڑھنے والا کہانی کے مختلف اجزاء کا یا بہ حیثیت مجموعی پوری کہانی کا ایک ذہنی تصور قائم کرتا ہے اور یہ ذہنی تصور کہانی کے مناظر کی ایک ایسی تصویر نظر کے سامنے لاتا ہے جس سے کہانی کے واقعات اور کردار قاری یا سامع کے لئے جیتے جاگتے بن جاتے ہیں۔ یہ بھی گویا کہانی کی ایک دوسری طرح کی ترتیب و تشکیل ہے اور معنوی اعتبار سے ہم اسے فضائی ترتیب کہہ سکتے ہیں۔

جیسا کہ ابھی کہا گیا اور جیسا کہ کہانی کا ایک واضح تصور رکھنے والے ہر قاری کے ذہن میں ہے کہ کہانی واقعات کے ایک خاص ربط، تعلق، تسلسل اور آہنگ اور ایک لحاظ سے منطق کا نام ہے۔ یہ منطق علمی منطق سے مختلف ہونے کے باوجود اس معنی میں منطق ہے کہ یہاں بھی بات سے بات نکلتی ہے اور یہاں بھی علل و نتائج کا قانون اپنا کام کرتا ہے۔ افسانہ نگار، فہم گو یا کہانی کہنے والا فن کی اسی منطق کا پابند رہ کر اپنی کہانی کو موثر بنا رہا ہے اور جہاں کہیں فن کی اس منطق کا رشتہ ہاتھ سے جاتا رہے کہانی کی تاثیر میں فرق آجاتا ہے۔

فن کی منطق نے اسی تاثیر کو مقصود بنا کر کہانی کو جن مختلف اجزاء میں تقسیم کیا ہے اور جن کے درمیان صحیح تعلق اور ربط قائم کرنے کا نام فنی ترتیب یا (Setting) ہے، انہیں سیدھے سادے طریقے سے چار نام دیئے گئے ہیں۔ پہلی چیز واقعہ یا صورت حال (Situation) کا وجود ہے۔ دوسرا جزو واقعے یا صورت حال میں پیچیدگی

یا الجھن یا پیدا ہونا ہے کہ اسے Complication اور
 Suspense کہا گیا ہے۔ تیسرا حصہ اس الجھن یا پیچیدگی کی
 زیادہ اضطراب انگیز اور پیچیدہ صورت ہے اور اسے اضطراب،
 کشمکش یا Crisis کہتے ہیں۔ چوتھا جزو نقطہ عروج منتهایا
 Climax ہے۔

کہانی کے یہ چاروں حصے ایک لحاظ سے انسانی زندگی کی کسی
 کشمکش اور تصادم یا دوسرے نقطوں میں خیر و شر کے تصادم اور جنگ
 کی فنی صورتیں ہیں۔ کشمکش یا تصادم کا آغاز ہوتا ہے، وہ بڑھتی ہے
 اور اس میں الجھن اور پیچیدگی پیدا ہوتی ہے۔ اس الجھن اور پیچیدگی
 میں برابر اضافہ ہوتا رہتا ہے، یہاں تک کہ وہ اپنی انتہائی بلندی پر
 پہنچ جاتی ہے۔

انہیں مختلف ارتقائی صورتوں کو افسانوی فن اور اس کی
 ترتیب میں چار فنی نام دیئے گئے ہیں۔ ازل سے اب تک جتنی کہانیاں کہی
 گئی ہیں یا لکھی گئی ہیں ان میں یہی کشمکش اور تصادم مختلف صورتیں
 اختیار کرتا ہے۔ کہانی کے کردار، جذبات، خواہشات، آرزوں اور مقاصد
 کی کشمکش میں مبتلا نظر آتے ہیں اور اس کشمکش اور تصادم میں، اس
 کشمکش اور تصادم کے سفر میں، جو کبھی کبھی خاصا طویل اور پیچیدہ
 ہوتا ہے، انسان ایک ایسی منزل پر پہنچتا ہے جہاں اسے ایک چیز اور
 دوسری چیز، ایک خواہش اور دوسری خواہش، ایک آرزو اور دوسری

آرزو کے درمیان فرق پیدا کر کے ایک کو ترک اور ایک کو اختیار کرنا پڑتا ہے اور ترک و اختیار کے اس قطعی فیصلے کے بعد کش مکش اور تصادم کا خاتمہ ہو جاتا ہے۔ اس انجام کی نوعیت کیا ہے، اس کا انحصار اس بات پر ہے کہ کش مکش میں مبتلا ہونے والے انسان نے خیر و شر میں سے کسے ترک کیا اور کسے اختیار۔

کہانی کے ان مختلف اجزاء میں صحیح فنی ربط قائم کرنے اور پوری موزونیت اور حسن تناسب کے ساتھ ان میں منطقی رشتہ قائم کرنے کا نام فنی ترتیب ہے اور اس فنی ترتیب کا تقاضا یہ ہے کہ کہانی لکھنے یا کہنے والا ان چاروں اجزاء کی فنی اہمیت اور قدر و قیمت کا صحیح اندازہ اور احساس بھی رکھتا ہو اور انہیں صحیح انداز سے برتنے کا عادی بھی بن جائے۔ یہ عادت جس حد تک فنی مطاببات کی پابند ہوگی اُسی حد تک کہانی کا فنی اعتبار سے پسندیدہ، دلچسپ اور مؤثر ہونا یقینی ہے۔

کہانی کے چار فنی اجزاء میں سے پہلے جزو یعنی واقعہ یا مصورت حال کے تعین میں قصہ گو کو پورے اعتماد سے اپنا مسئلہ دوسروں کے سامنے رکھنا ہوتا ہے۔ اس مسئلے کو وہ اس طرح سننے یا پڑھنے والے کے سامنے لاتا ہے کہ اس کے دل میں اس کے متعلق زیادہ جاننے کا شوق پیدا ہوتا ہے۔ یہ خیال اُسے کہانی پڑھنے کی طرف مائل کرتا ہے کہ دیکھیں یہ مسئلہ آگے چل کر کیا رخ اختیار کرے۔ اس تہبیدی حقے میں عموماً قصہ گو جو دو تین یا تین کرتا ہے، وہ یہ ہیں :-

(i) کہانی میں پیش آنے والے مسئلے کا ایسا اظہار کہ وہ پڑھنے اور سننے والے کے لئے شوق کا سبب بنے۔

(ii) کہانی کے اہم کرداروں کا ایسا تعارف کہ پڑھنے اور سننے والوں کو ان کے مسائل سے دلچسپی اور تعلق خاطر پیدا ہو جائے۔

(iii) کہانی کے لئے ایسی فضا تیار کرنا کہ قاری وسامع واقعات کے وقت اور مقام کا تصور کر سکے۔

آغاز یا تمہید کی ان مختلف صورتوں کا مقصد حقیقت میں اس کے سوا اور کچھ نہیں ہوتا کہ پڑھنے اور سننے والوں کے دل میں شوق پیدا کیا جائے اور وہ اپنے دل سے یہ پوچھیں کہ نہ جانے اس کے بعد کیا ہو۔ یہی شوق اور یہی سوال ان سے کہتا ہے کہ کہانی آگے سنو یا آگے پڑھو۔

کہانی کے دوسرے حصے میں کردار ہمیں اپنے مقصد، خواہش یا اگر ذوق کے حصول میں زیادہ اُلجھا ہوا دکھائی دیتا ہے۔ اس حصے میں اس کا مقصد اس سے دور ہوتا ہوا معلوم ہوتا ہے۔ اس کی کامیابی کے راستے میں زیادہ چیزیں حائل نظر آتی ہیں اور اس لئے کردار کو ذہنی طور پر زیادہ مستعدی اور استحکام کا ثبوت دینا پڑتا ہے۔ اس مرحلے پر ہمدردی ہمدردی کردار کے ساتھ اور زیادہ بڑھ جاتی ہے۔ ہم اپنے آپ کو اس کی کامیابی کا زیادہ خواہاں اور آمیزندہ محسوس کرتے ہیں۔

کہانی کا تیسرا حصہ مرکزی کردار کے امتحان اور آزمائش کی سب سے سخت منزل ہے۔ یہ منزل کردار کے لئے فیصلے کی آخری منزل ہے، نہ ہی طور پر بھی اور عملی لحاظ سے بھی۔

آخری حصہ واقعات کا وہ نقطہ ہے جہاں سے انجام بالکل ترتیب ہوتا ہے — کامیابی یا ناکامی مسرت یا غم، طرب یا محزون۔

افسانہ نگار کو کہانی کے ان مختلف حصوں میں ایسی ترتیب، ایسا ربط، ایسا تعلق اور ایسا رشتہ قائم کرنا پڑتا ہے جو پڑھنے اور سننے والے کے لئے ہر لحاظ سے قابل قبول اور قابل یقین ہو۔ یوں تو یہ مختلف حصے اپنی اپنی علیحدہ حیثیت رکھتے ہیں۔ لیکن ان میں سے ہر ایک دوسرے کے ساتھ یوں مربوط ہے جیسے دنیاوی زندگی کے اسباب و نتائج۔ ایک حصہ دوسرے کا نتیجہ اور دوسرے کی تخلیق معلوم ہوتا ہے۔ اور یوں ان سب حصوں کا باہم ہم آہنگ ہونا ہی کہانی کی فنی ترتیب ہے اور یہی فنی ترتیب ہے جس سے کہانی ایک منظم اور مربوط اور اس لئے مؤثر اور دل نشین وحدت بنتی ہے۔

افسانے یا کہانی میں (Setting) یا ترتیب کا دوسرا مفہوم اس مفہوم سے بالکل مختلف ہے۔ اس ترتیب کو ہم فضا پیدا کرنا یا فضا قائم کرنا کہہ سکتے ہیں۔ کہانی میں فضا کی اہمیت کا ذکر کرتے ہوئے ایک نقاد نے انگریزی کے بعض مشہور افسانہ نگاروں اور ناول نگاروں کے نام لے کر ان کے امتیازی فرق بیان کئے ہیں اور اس

سلسلے میں ”فضا“ کے لفظ یا اصطلاح کے فنی حدود متعین کرنے کی کوشش کی ہے۔ اس سلسلے میں وہ سب سے پہلے کپلنگ اور کونرڈ Conrad کا نام لیتا ہے۔ ان دونوں کا فرق بیان کرنے سے پہلے وہ ایک ایسی تصویر کی مثال پیش کرتا ہے جو بڑا حسین منظر پیش کرتی ہو، لیکن منظر کے حسن کے باوجود تصویر دیکھنے والے کے دل میں گھر نہیں کرتی۔ یہ نہیں معلوم ہوتا کہ تصویر کے نقوش میں سے کھل کر کوئی چیز دیکھنے والے کے دل میں جگہ بناتی ہے اور تصویر اور دیکھنے والے کے درمیان ایک ایسا جذباتی تعلق قائم کر دیتی ہے کہ جتنا زیادہ وہ تصویر کو دیکھتا ہے اس کا دل اتنا ہی زیادہ متاثر ہوتا ہے۔ تصویر کے رنگوں میں کوئی ایسی کیفیت ہے جو دل کے تاروں کو چھیڑتی ہے۔ تصویر کی اس خامی کو ”فضا“ کی خامی سمجھنا چاہیے۔ کونرڈ اور کپلنگ کی بنائی ہوئی لفظی تصویروں میں یہی فرق ہے۔

کونرڈ کی بنائی ہوئی ہر تصویر ایک ایسی تصویر ہے جس کے رنگوں کے ذریعے مصنف کے دل کی آواز قاری کے دل تک پہنچتی ہے۔ اور رنگوں کی یہ زبان اس کے اور قاری کے درمیان ایک مسلسل اور مستقل جذباتی رابطہ قائم کر دیتی ہے۔ رنگ اپنی زبان میں برابر مصنف کے دل کی بات قاری تک پہنچانے کا فریضہ انجام دیتے رہتے ہیں۔ کہانی کے صفحات کی جتنی کیفیت یوں قاری کے دل میں اُترتی رہتی ہے جیسے مصنف کا احساس اور قاری کا احساس بنیادی طور پر ایک

ہی حقیقت کی دو صورتیں ہیں۔ اس کے مقابلے میں کپلنگ کی بنائی ہوئی تصویر اظہار و بیان کا کام تو کرتی ہے لیکن دل کے تاروں میں ارتعاش نہیں پیدا کرتی۔ اسی کو دوسرے لفظوں میں یوں کہہ سکتے ہیں کہ کپلنگ اپنی تصویر کشی سے فضا قائم کرنے میں ناکام رہتا ہے۔

اسی ضمن میں کوٹر کا فنیق (۹) کی کہانیوں کا ذکر کرتے ہوئے لکھا گیا ہے کہ ان میں کبھی فضا قائم کرنے کی کوشش نہیں کی جاتی، لیکن ”کیو“ جب چاہتا ہے اور جب ضرورت محسوس کرتا ہے فضا بناتا ہے۔ ہاتھورن (Hawthorne) کا طریقہ یہ ہے کہ وہ کہانی کے ابتدائی پارے میں ایک خاص منظر کی مصوری کرتا ہے اور یہی منظر کہانی کو اس کے بنیادی مقصد یا مرکز کی طرف لے جاتا ہے۔

اردو کے افسانہ نگاروں کے یہاں بھی منظر کشی کے ذریعے فضا قائم کرنے کی مثالیں عام ہیں۔ ابتدائی افسانوں میں سجاد حیدر کا افسانہ خارستان و گلستان، پریم چند کے سوز و وطن کے افسانوں میں سے بعض افسانے اور نسبتاً بعد کے افسانہ نگاروں کے یہاں کرشن چندر کے افسانے، جن میں نظارے، طلسم خیال اور ٹوٹے ہوئے تارے کے کئی افسانے شامل ہیں اس فن کی بڑی کامیاب اور پسندیدہ مثالیں ہیں۔

افسانوں میں فضا بنانے یا افسانوں کی فضائی ترتیب قائم کرنے کے کئی مقصد ہیں لیکن اس کا سب سے اہم مقصد قاری کو جذباتی

حیثیت سے کہانی کے ماحول میں شریک کرنا اور اس کے مقصد سے ہم آہنگ بنانا ہوتا ہے۔ افسانہ نگار کہانی ایک خاص مقصد کے اظہار اور ابلاغ کی غرض سے لکھتا ہے۔ مقصد کے اظہار اور ابلاغ کے بعد اس کی کامیابی کا انحصار اس بات پر ہے کہ قاری پوری طرح اس کے خیال، احساس، جذبے اور فکر میں ہم آہنگی اور مطابقت محسوس کرے۔ لیکن اس بنیادی مقصد کے علاوہ کہانی میں فضائی ترتیب قائم کرنے کی ضرورت اور بھی مختلف حیثیتوں سے پڑتی ہے۔ اور ان میں سے ہر حیثیت کا تعلق اول تو کہانی کے فن اور اس کے فنی مطالبات سے ہے اور دوسرے مصنف اور قاری کے اس باہمی رشتے اور تعلق سے جو افسانہ نگار کو ہر حیثیت ایک فن کار کے اپنے قاری کے ساتھ قائم کرنا پڑتا ہے۔

مثال کے طور پر کہانی کے اس پہلو پر غور کیجئے کہ قاری جب کہانی پڑھنے کی طرف مائل ہوتا ہے تو اپنے دل میں یہ خیال، جذبہ اور توقع لے کر آتا ہے کہ کہانی میں جو ماحول اس کی نظر کے سامنے آئے گا وہ کسی نہ کسی لحاظ سے اس ماحول سے مختلف ہو گا جس سے اُسے ہر وقت دو چار رہنا پڑتا ہے۔ یا دوسرے لفظوں میں یوں کہیے کہ وہ ایک نئی دنیا کی تلاش میں، ایک ایسی دنیا کی تلاش میں جس میں کوئی نہ کوئی نیا پن ہے، کہانی کا رخ کرتا ہے۔ افسانہ نگار اور قلم کار کو اس کے دل کی اس کیفیت کا علم ہے۔ اس لئے ہر حیثیت فن کار کے اس کا فرض

یہ ہے کہ وہ قادی کے اس جذبے کو تسکین دینے اور اس کی توقع کو پورا کرنے کا سامان پیدا کرے اور کہانی میں ایک ایسا ماحول بنائے، جو حقیقت کا صحیح عکس ہونے کے باوجود ایسا ہو کہ قادی اس ماحول میں آکر عکس کرے کہ وہ ایک نئے ماحول میں آگیا ہے۔ اس طرح کا ماحول بنانا اور ایسی فضا قائم کرنا افسانہ نگار کے فن کا ایسا تقاضا ہے جسے پورا کئے بغیر وہ قادی کی نظر میں مجرب نہیں بن سکتا اور اسی مجبوری کے حصول کی خاطر وہ کہانی میں ایک نئی طرح کی فضا بناتا ہے۔ فضا بنانے کا یہی کام اس کی فضائی ترتیب ہے۔

اس طرح کی فضائی ترتیب کی اہمیت مسلم ہونے میں شبہ نہیں اور اس کے یوں مسلم ہونے ہی کی بنا پر اس کے ساتھ بعض ایسے فنی لوازم شامل ہو گئے ہیں جنہیں فضا بندی کے لوازم کہا جاسکتا ہے۔ ان لوازم میں سے ایک یہ ہے کہ افسانہ نگار اپنے مشاہدے اور مطالعے سے اپنے موضوع اور اس موضوع سے تعلق رکھنے والے ماحول کی زیادہ سے زیادہ تفصیلات فراہم کرے۔ وہ اپنے موضوع اور ماحول پر ایک ایسی نظر ڈالے کہ اس کی ایسی جزئیات اور تفصیلات اس کے سامنے آجائیں جن تک عام نظر نہیں پہنچتی تھی۔ ان جزئیات اور تفصیلات کی فراہمی اول تو اس لئے ضروری ہے کہ اس کے بغیر اس نئی دنیا کی تشکیل و تعمیر ناممکن ہے جس کی طرف ابھی اشارہ کیا گیا اور دوسرے اس لئے کہ قادی کو ذہنی، فکری اور فنی اعتبار سے کہانی کے تجربے میں

پوری طرح شریک کرنے کے لئے ضروری ہے کہ افسانہ نگار اُسے سوچنے اور اپنے خیال اور تصور کی مدد سے بعض تصویریں بنانے کا موقع دے۔ فکر انگیزی اور تصور آفرینی ابھی کہانی کی لازمی شرط ہے۔ اس لئے کہ یوں قاری کو سوچنے کا موقع بھی ملتا ہے اور وہ اپنے خیال اور تصور کی مدد سے ایسے غلا پر کرنے اور ایسے نقش بھرنے کے فنی عمل میں بھی مصروف ہوتا ہے جنہیں مصنف نے خالی اور ادھورا چھوڑ دیا تھا۔ یہی وجہ ہے کہ اچھے افسانہ نگار ہمیشہ پہلے اپنے موضوع کی تفصیلات اور جزئیات فراہم کرتے ہیں اور پھر ان فراہم کی ہوئی تفصیلات میں سے صرف اُن سے کام لے جو اُن کے خیال اور مقصد کو زیادہ مؤثر بناتی ہیں۔ اخذ و ترک کا یہ عمل ہی حقیقت میں کسی تخلیق میں فنی رنگ پیدا کرتا اور اُسے ایسا بناتا ہے کہ اس کی تکمیل میں قاری کا فکر اور خیال بھی شریک ہو۔ افسانے میں اخذ و ترک کے اس فنی عمل ہی سے ایک فکر خیز اور خیال انگیز نصاب بنتی ہے اور اس لئے اسے بھی افسانے کی فنی ترتیب کا ایک اہم جز سمجھا جاتا ہے۔ کہانی ایک خاص خیال، احساس، جذبے یا تصور کو ایک خاص فنی انداز میں دوسروں تک پہنچانے کا نام ہے۔ یہ کام افسانہ نگار مختلف طریقوں سے انجام دیتا ہے۔ ان مختلف طریقوں میں سے ایک یہ ہے کہ مصنف اپنے اس خیال، احساس، جذبے، تصور یا نقطہ نظر کو کہانی کی ایک خاص کردار یا ایک سے زیادہ کرداروں کی

زبان سے ادا کرتا ہے۔ یا بعض صورتوں میں اس مخصوص تصور اور نقطہ نظر کو کرداروں کے عمل کی شکل دیتا ہے۔ لیکن اس صورت حال میں اُسے ایک ایسی فضا بنانی پڑتی ہے جس میں قاری دوسروں کی رفتار و رفتار اور گفتگو اور عمل سے اسی طرح متاثر ہو جیسے وہ خود افسانہ نگار کی کہی اور کی ہوئی باتوں سے متاثر ہوتا۔ لیکن قاری کو اس طلسم میں مبتلا رکھنے کے لئے ضروری ہے کہ افسانہ نگار ایک خاص قسم کی فضا قائم کرے۔ اس طرح کی فضا قاری کے ذہن کو شک و شبہ سے محفوظ رکھتی اور اس میں یقین کی بختگی پیدا کرتی ہے، اُسے کہانی کے خیال اور بنیادی تصور سے ہم آہنگ بناتی ہے، اُسے خود کرنے کا موقع دیتی ہے اور سب سے بڑی بات یہ کہ اُسے کہانی کے واقعات اور اُن کی رفتار سے ہم آہنگ رکھتی ہے۔ وہ کہانی کے کرداروں کا ہم سفر و گراں کے جذباتی متوج میں ان کا شریک رہ کر کہانی کی فضا میں ڈوب کر اس سے لطف و انبساط بھی حاصل کرتا ہے اور قدم قدم پر اس سے کچھ سیکھتا بھی ہے۔ لیکن یہ سب کچھ کرشمہ ہے افسانہ نگار کی فضا بندی کا جس نے ایک طلسم باندھ کر قاری کو ذہنی اور جذباتی طور پر کہانی کے ماحول کے ساتھ ہم آہنگ کیا۔

فنی ترتیب اور فضا بندی کہانی میں واقعات کے نقطہ نظر سے کردار نگاری اور سیرت کشی کے نقطہ نظر سے اور سب سے بڑی بات یہ کہ مصنف اور قاری کے باہمی اشتراک اور مطابقت کے نقطہ نظر

سے جتنی اہم ہے اس کے علاوہ اس کی اہمیت اس لئے بھی ہے کہ ابھی منظر کشی جو فضا بندی کی لازمی شرط ہے، یوں بھی ایک خاص طرح سے لطیف و انبساط کا سبب بنتی ہے اور اس لئے بعض افسانہ نگاروں سے کسی طرح کے فنی مقصد کے حصول کا وسیلہ بنانے کے بجائے محض اسی کی خاطر استعمال کرتے ہیں، اور بعض اوقات کہانیوں میں اس پر اتنا زور دیتے ہیں کہ منظر کشی اور فضا بندی ہی افسانے کا مقصد بن جاتی ہے۔ ایسی کہانیاں، اگر ان میں تفصیلات جزئیات کے صحیح علم، انتخاب کی نزاکت، اخذ و ترک کے فنی عمل اور ترتیب کے توازن سے کام لیا گیا ہے، یقیناً پسندیدہ ہوتی ہیں اور انہیں صرف ان کے منظر کے حسن اور اس منظر کو حسن و توازن کے ساتھ پیش کرنے کی وجہ سے دلچسپی سے پڑھا جاتا ہے اور یوں فنی ترتیب اور فضا بندی کہانی میں آپ اپنا مقصود بن جاتی ہے۔

کہانی میں فضا بندی کی اہمیت کی وضاحت کرتے ہوئے ڈبلیو۔ بی۔ پٹکسن (W.B. Pitkin) نے بعض کام کی باتیں کہی ہیں۔ وہ لکھتا ہے کہ اکثر کہانیوں میں فضا بلاٹ اور کرداروں کے ساتھ پوری طرح منسلک اور مربوط ہوتی ہے۔ کوئی کیا ہے؟ کسی کش مکش کے موقع پر اس کا طریقہ عمل کیا ہوتا ہے؟ اس کا تعلق اس ماحول اور فضا سے جس میں اس کی تعمیر و تشکیل ہوئی ہے کیا ہے؟ کہانی میں فضا بندی محض وقت اور مقام کی مصوری اور عکاسی

نہیں، فضا بندی ایک خاص تاثر، احساس اور سماں پیدا کرنے کا دوسرا نام ہے۔ بقول چکن کے یہ ”اس وقت اور مقام کا جذباتی رنگ اور عکس ہے جس میں کہانی کے وقت ابھرتے اور نمایاں ہوتے ہیں“ فضا بندی وقت اور مقام یا منظر اور کردار کی تفصیل تصویریں بنادینے سے زیادہ ایک اور چیز ہے۔ اس چیز کو اس احساس اور تاثر کا نام دے سکتے ہیں جو فن کار تفصیلات اور جزئیات کے فن کارانہ بیان سے کہانی سننے اور پڑھنے والے کے دل میں پیدا کرتا ہے۔

افسانہ نگار عموماً اپنے افسانے کو بیانی تفصیلات سے شروع کرتے ہیں اور چند جملوں میں پڑھنے والے کے ذہن میں واقعات یا حالت کا نقش بٹھا دیتے ہیں اور اس کے بعد پڑھنے والا اس ابتدائی یا تہیدی منظر کی مدد سے افسانے کے دوسرے واقعات میں ایک حقیقی لادار کی طرح شریک ہوتا اور ان میں دل چسپی محسوس کرتا ہے۔ اب اس کے سامنے جو چیز آتی ہے اجنبی نہیں معلوم ہوتی اس لئے کہ ابتدا میں جو واقعات کی حالت یا ترتیب اس کے سامنے پیش کر دی گئی ہے اُس میں اور آنے والے واقعات میں تعلق پیدا کرنا اس کے لئے آسان ہو جاتا ہے، آنے والی باتیں اس کے لئے غیر متوقع نہیں رہتیں۔

فنی ترتیب کے متعلق ہم نے اب تک جو کچھ کہا اس سے یہ

خیال پیدا ہونے کا اندیشہ ہے کہ شاید افسانہ نگار کے لئے یہ ضروری ہے کہ وہ افسانہ شروع کرنے سے پہلے اُسے ایک فنی ترتیب کی صورت دے دے اور یہ بات صرف بیانی تفصیلات کے ذریعے کی جاسکتی ہے۔ یہ سمجھنا صحیح نہیں اس لئے کہ ترتیب، بیانی تفصیلات کے علاوہ اور بہت سے طریقوں سے بھی پڑھنے والے کے ذہن میں جاگزیں ہو سکتی ہے۔ بعض مکالماتی افسانوں میں محض پہلا جملہ پڑھنے والے کے ذہن کو افسانے کی حقیقت سے واقف کر دیتا ہے اور جب افسانہ پڑھنے والا اس جملے کو پڑھنے کے بعد اجنبیت کی دنیا سے نکل کر انسان کے واقعات کی رو میں داخل ہو جاتا ہے تو فن کار افسانہ نگار مختلف صورتوں کو رفتہ رفتہ اور نمایاں کرتا چلا جاتا ہے اور افسانے کے آخر تک وہ ایک مستقل حیثیت اختیار کر لیتی ہیں۔ یہی طریقہ بیانی تفصیلات میں بھی پسندیدہ ہے۔ ترتیب کو ابتدائی بیانات کے ذریعے پیش کرنے کے لئے ضروری نہیں کہ ہم طویل تفصیلات سے کام لیں اس لئے کہ عموماً افسانہ پڑھنے والے طویل تفصیلات میں دل چسپی نہیں لیتے اور انہیں پڑھے بغیر آگے بڑھ جاتے ہیں۔ اچھے افسانہ نگار اس بات سے واقف ہیں، اس لئے ان کا طریقہ یہ ہے کہ وہ اگر افسانے کو بیان سے شروع بھی کریں گے تو نہایت اختصار سے کام لیں گے اور افسانہ پڑھنے والے کو اپنے واقعات کی رو میں شامل کر لینے کے بعد رفتہ رفتہ واقعات کے بیان کو اپنے مقصد اور ضرورت کے مطابق طویل

کرتے بائیں گے۔

ان تفصیلات کے غیر ضروری حصوں سے بچنے کے لئے افسانہ نگار کو دو باتوں کی سخت ضرورت ہے۔ اول تو یہ کہ وہ اپنے گرد و پیش کا مطالعہ اتنی غور اور توجہ سے کرے کہ چھوٹی اور بڑی ہر چیز اس کی نظر کے سامنے ہو۔ افسانے میں جس ماحول اور فضا کو وہ پیش کرنا چاہتا ہے اسے اس کی پوری جزئیات سے واقف ہونا چاہیے ورنہ اس کی بنائی ہوئی تصویر کبھی مؤثر نہیں ہو سکتی۔ افسانے میں مشاہدے کی جاہلیت ہے اس کا اندازہ ایک واقعے سے کیا جاسکتا ہے۔ فرانس کے مشہور ناول نویس فلا بیر نے ایک مرتبہ اپساں سے کہا کہ چیز کو اتنی دیر تک دیکھو کہ اس کے وہ سارے نقش تمہاری نظر میں سما جائیں جن تک باقی لوگوں کی نظر پہنچی ہے۔ اس چیز کے متعلق وہ باتیں معلوم کر لینے کے بعد جن تک ہر ایک کی نظر پہنچ چکی ہے، اُسے پھر اتنے غور سے دیکھو کہ تمہیں وہ چیزیں دکھائی دینے لگیں جن تک دوسروں کی نظر نہیں پہنچی۔ اس واقعہ سے اندازہ کیا جاسکتا ہے کہ افسانہ نگار کو مشاہدے میں کتنی کاوش اور باریک بینی سے کام لینے کی ضرورت ہے۔ اس کے بغیر ان کی بیان کی ہوئی باتوں اور اس کی بنائی ہوئی تصویروں میں وہ اثر نہیں پیدا ہو سکتا جو ایک کامیاب ترتیب کا لازمی حصہ ہے۔

مشاہدہ بے عداہم چیز ہے لیکن مشاہدے سے زیادہ ضروری چیز ایک اور ہے۔ انسان زیادہ سے زیادہ مشاہدہ کرے اور اپنے

افسانے کے ماحول سے اور اس کے گرد و پیش کی دما دما سی چیز سے اچھی طرح واقف ہو، اس کے باوجود وہ افسانے میں اثر نہیں پیدا کر سکتا، یا اپنے تہیدی بیان کو زیادہ مؤثر اور دل نشین نہیں بنا سکتا اس لئے کہ ضروری مشاہدات پر عبور حاصل کرنے کے بعد اس کے لئے یہ جاننا بھی ضروری ہے کہ جو چیزیں اس کی نظر سے گزری ہیں ان میں سے ہر ایک کی اہمیت کیا ہے؟ کس چیز کا بیان فطرت انسانی پر زیادہ گہرا اثر ڈال سکتا ہے؟ کس چیز کا ذکر افسانہ پڑھنے والے کو آسانی سے اس کا اور افسانے کے واقعات کا مادہ بنا سکتا ہے؟ کس چیز کے پڑھنے کے بعد پڑھنے والا خود کو افسانے کے ماحول میں شامل سمجھ لینے پر مجبور ہے؟ اس لئے افسانہ نگاروں کا دوسرا لیکن زیادہ اہم فرائض یہی ہے کہ ہمیشہ اس بات کا اندازہ کر سکیں کہ انہیں ایک خاص موقع پر کسی چیز کی کون سی تفصیلات پیش کرنے کی ضرورت ہے۔ اور کین تفصیلات سے بچنا لازمی ہے؟ اس کام کے لئے افسانہ نگار کی نظر میں امتیاز اور انتخاب کا جو ہر ہونا چاہیے سب کچھ جان لینے کے بعد سب کچھ بتا دینا ہنر نہیں۔ ساری تفصیلات میں سے صرف ایسی باتیں چننی پڑتی ہیں جو ایک خاص موقع کے لحاظ سے زیادہ ضروری اور مؤثر ہوں۔ جب تک یہ بات نہیں ہوگی افسانے کی فنی ترتیب سے افسانے کی فضا میں کشش کا پیدا ہونا ممکن نہیں۔ اور جب تک یہ بات نہیں ہوتی افسانے کے مجموعی تاثر کی تکمیل ممکن نہیں۔

ہمارا عام تجربہ ہے کہ ہم جتنے افسانے پڑھتے ہیں وہ پلاٹ کی بدلت
سیرت کشی کی جزئیات، تخیل کی رنگینی اور اس طرح کی دوسری چیزوں
کے لحاظ سے مکمل ہوتے ہیں۔ لیکن انہیں پڑھنے کے بعد ہمارے دل پر
کوئی اثر نہیں پڑتا۔ ہم پلاٹ کی دلچسپی، کرداروں کی فطری بلندی اور
تخیل کی سحر کاریوں سے اس درجہ بھی اثر قبول نہیں کرتے کہ افسانہ ختم
کرنے کے بعد اس کی لذت محسوس کریں۔ اس کمی کی بظاہر کوئی وجہ
سمجھ میں نہیں آتی، لیکن حقیقت یہ ہے کہ ایسا ہونے کی عرف ایک
درجہ ہے اور وہ صحیح ترتیب کی فنی کمی ہے۔ افسانے میں ہر چیز اپنی اپنی
جگہ دلچسپ اور بلند معیار کی ہے۔ لیکن افسانہ نگار فن کی نزاکتوں سے
ناواقف ہے۔ اُسے تھوڑی تھوڑی دیر کے بعد بڑھنے والوں کے دلوں
کو مسخر کرنے کے لئے کوئی نیا جادو پھونکنا چاہیے۔ اُسے چاہیے کہ افسانے
کے واقعات کے درمیان میں ایک غیر محسوس طریقے پر اس روہانی نغمے
کے دو ایک بول بولتا چلے جو فطرت انسانی کے دلوں کو اپنے قبضے میں
رکھنے کے لئے سحر کا کام کرتا ہے۔ جسے ہر لطیف دنیا میں فن کی نزاکت
کہا جاتا ہے اور جس نے افسانہ نگاری میں ترتیب کا نام اختیار کیا ہے۔
اس لئے ہم مختصر طور پر ترتیب کے متعلق یہ کہہ سکتے ہیں کہ وہ ایک ایسی
چیز ہے جو افسانے میں دل کشی اور دل فریبی پیدا کرنے کے لئے ایک
روح کی حیثیت رکھتی ہے۔ اس کے بغیر ہر بلندی بستی اور ہر کیف ایک
بے اصولی ہے۔ اچھے افسانہ نگار ترتیب کی ادبی اور فنی نزاکت کا کام

تصور آفرینی سے لیتے ہیں اور ہر موقع پر کچھ تو خود لکھ سکتے ہیں اور کچھ پڑھنے والے کے تصور کے لئے چھوڑ دیتے ہیں۔ پڑھنے والا جب انسان کے کسی حصے میں کوئی غلط جھوٹا ہے تو پڑھنے والے کا ذہن اُسے خود پیدا کرتا ہے اور یوں افسانہ نگار کے فنی عمل میں اس کا شریک بن کر ایک خاص طرح کی لذت محسوس کرتا ہے۔ اسی کا نام فن ہے اور فن کا یہ مقصد فنی ترتیب کے ذریعے پورا ہوتا ہے۔

ترتیب کا بہترین مواد اکثر افسانہ نگاروں کے نزدیک مقامی رنگ ہے۔ اور اس لئے ہر زبان کے اچھے اچھے افسانہ نگار اپنے لئے کسی نہ کسی خاص مقام کو مخصوص کر لیتے ہیں اور اپنے افسانوں میں اسی مقام کو واقعات کا پس منظر بناتے ہیں۔

اُردو میں ”پریم چند“ اور ان کا اثر قبول کرنے والے دوسرے افسانہ نگاروں کے افسانے اس رنگ کی بہتر مثالیں ہیں، لیکن اس قسم کے افسانوں پر عموماً جراح اعتراض ہوتا ہے وہ یہ ہے کہ جن افسانوں کی بنیاد مقامی رنگ یا مقامی خصوصیت پر ہوتی ہے وہ صرف ایک محدود جماعت کے لئے دلچسپی کا ذریعہ بن سکتے ہیں۔ یہ اعتراض کسی حد تک صحیح ہے۔ لیکن اس کا اطلاق صرف ایسے افسانوں پر ہونا ہے جن میں لکھنے والوں نے اپنے مطمح نظر کو بھی محدود کر دیا ہے، یا جن میں اس نے صحیح مشاہدے سے کام نہیں لیا۔ اچھے افسانہ لکھنے والے مقامی رنگ کو بھی بلند سے بلند مقاصد کا پس منظر بناتے ہیں۔ ان کے افسانوں میں

جہاں ایک طرف مقامی دلچسپیاں اداس کی مخصوص کششیں افسانے کی دلچسپی کا موجب بنتی ہیں دوسری طرف ان کی یہ خصوصیت بھی انہیں دلچسپ اور مؤثر بناتی ہے کہ ان میں فطرت انسانی کے ایسے پہلوؤں کی مصوری اور عکاسی ہوتی ہے جو وقت اور مقام کی قید سے آزاد ہیں۔ ایسے افسانہ نگار مقامی رنگ کو افسانے کی بنیاد نہیں بناتے بلکہ اس سے ایسے پس منظر یا ترتیب کا کام لیتے ہیں جس کے بغیر ان کے موضوع پلاٹ کا وجود اومان کے پیدا کئے ہوئے فطری کرداروں کا عمل غیر ممکن تھا۔ فطرت انسانی کی تلخ اور شیریں حقیقتیں ان کی نظر میں ہیں۔ نفسیاتی علم اور غور و فکر نے انہیں عام انسانی فطرت کی نازک لطافتوں سے آگاہ کیا ہے۔ انہیں معلوم ہے کہ انسانی فطرت کی کون سی رگ کس وقت پھیرنی چاہیے اور کس رگ کا کس وقت پھیرنا خطرناک اور خلاف فطرت ہے۔ ایسی مثالیں ہمیں ”پریم چند“ کے افسانوں میں بہت ملیں گی جن میں انھوں نے دیہاتی زندگی کو اپنا پس منظر بنایا ہے اور اپنے افسانے کی بنیاد بھی اسی ترتیب پر رکھی ہے۔ لیکن اس کے باوجود ان کے پلاٹ اور کردار جن جن رنگوں میں پیش کئے جاتے ہیں وہ ایک محدود جماعت کی دلچسپی کا موجب نہیں ہوتے بلکہ عام فطرت انسانی ان سے وہی اثر قبول کرنے پر مجبور ہے جو ایک محدود جماعت کے افراد اور اس کی وجہ صرف یہ ہے کہ ان کی فنی ترتیب میں نفسیات کے گہرے مطالعے اور مشاہدے کے باریک فرق اور امتیاز سے کام لیا گیا ہے۔

”یہ کم چند“ کے افسانوں کا ذکر آگیا، اس لئے اس موقع پر اس بات کا اظہار ضروری ہے کہ مقامی رنگ کو افسانے میں صرف اس لئے شامل نہیں کرنا چاہیئے کہ وہ اس کی دلچسپی میں اضافہ کر سکتا ہے۔ ضروری یہ ہے کہ ہر شخص یہ سمجھے کہ جو پلاٹ یا جو کردار افسانے میں جس رنگ میں پیش کئے گئے ہیں ان کے لئے صرف اسی قسم کی ترتیب یا ماحول کی ضرورت تھی۔ اگر یہ ترتیب نہ ہوتی تو پلاٹ کی فطری رفتار اور کرداروں کے ارتقا میں فرق آجاتا۔۔۔ اس لئے نئے افسانہ نگاروں کو اس بات کا خیال رکھنا چاہیئے کہ افسانے میں مقامی رنگ شامل کرتے وقت یہ بھی محسوس کر لیں کہ اس کے معینہ پلاٹ اور کرداروں کے فطری ارتقا کو موجودہ ترتیب سے کس حد تک لگاؤ ہے۔ اگر دونوں میں سے کوئی ایک دوسرے سے الگ معلوم ہو تو یہ بہت بڑی کمی سمجھی جائے گی۔

مقامی رنگ کے دو لفظ سن کر ہمارا ذہن خدا جانے کس کس طرف جاتا ہے، اس لئے کہ مقامی رنگ میں ہر وہ چیز شامل ہے جس کا تعلق کسی خاص مقام سے ہو اور جو اس مقام کے سوا اور کہیں مل بھی نہ سکے۔ اس لئے اس میں کسی خاص جگہ کے لوگوں کی فطرت، ان کے رہنے سہنے کے طریقے، ان کے لباس، ان کے مشاغل، ان کے کردار اور ان کی گفتار کے علاوہ مناظر فطرت ایسی چیزیں ہیں جن کو افسانے کی ترتیب سے زیادہ گہرا تعلق ہے اور مقامی مناظر فطرت کو قریب قریب ہر قسم کے افسانوں کے لئے کام میں لایا جاسکتا ہے۔ فرق صرف یہ ہوگا کہ ہم ان

چیزوں کا بیان کرتے وقت اپنا طرزِ بد لے پڑے ہو جائیں گے۔ اس لئے کہ مختلف قسم کے افسانوں کے لئے ایک جدا گانہ قسم کی ترتیب کی ضرورت ہے۔ مثال کے لئے اگر ہم رومانی افسانوں کو لیں تو ہمیں معلوم ہو گا کہ ان کا انداز دوسرے افسانوں سے مختلف ہے۔ اس میں ہیرو اور ہیروئن کے جذبات میں ایک قسم کا ہیجان ہوتا ہے جو کلاسیکی اور مثالی عشق کے افسانوں میں نہیں ہوتا۔ رومانی افسانوں کا عاشق کسی قدر بے تاب، بے چین اور سیلابِ صفت ہوتا ہے۔ مثالی اور کلاسیکی عشق میں ایسی مثالیں نہیں ملیں گی۔ اس لئے ضروری ہوا کہ ہم افسانے کی ترتیب کو اسی عاشق کے مزاج کے مطابق رکھیں۔ مناظرِ فطرت کی ایسی چیزوں کو پیش کریں جن کا وجود بجائے خود رومانی صفات کا حامل ہے۔ چاند کی عشق پرور روشنی کے علاوہ پیسے کی پی کہاں، مور کی تانیں اور اس کا رقص، سرسوں کا پھولنا، یہ سب چیزیں رومانی جذبات کی پرورش کرتی ہیں اور اس لئے رومانی افسانوں کا بہتر سے بہتر پس منظر بن سکتی ہیں۔ کلاسیکی عشق کے افسانوں میں عاشق و معشوق کی حالت بالکل دوسری طرح کی ہوتی ہے۔ دونوں ایک دوسرے میں مہرِ شاد دنیا و مافیہا سے بے خبر، خود ہی بندے اور خود ہی معبود۔ یہاں جذبات میں ایک قسم کی دیوانگی اور فراقِ نگہ ہوتی ہے۔ ایسے افسانوں میں مناظرِ فطرت کو ان کے رنگ میں رنگ کر پیش کرنا چاہیئے۔

عشقیہ افسانوں کے مواد اور فطرت کی ہم آہنگی کے ساتھ یہ کہہ دینا

بھی ضروری ہے کہ عموماً دوسری قسم کے افسانوں میں بھی اس طریقے کو پسندیدہ سمجھا جاتا ہے کہ افسانے کے واقعات اور مناظر فطرت کے ذریعے پیش کی ہوئی ترتیب میں ایک خاص قسم کی ہم آہنگی ہوتی ہے وجہ یہ کہ اکثر افسانہ نگار اس ترتیب کو اس سے بلند مقصد کے لئے کام میں لاتے ہیں۔ وہ مناظر کی ترتیب پیش کر کے پڑھنے والے کو افسانے کی روح یا اس کی کیفیت کا صحیح احساس دلاتے ہیں اور پڑھنے والا بالکل شروع ہی سے اس رنگ میں ڈوب جاتا ہے۔ لیکن ایسے موقعوں پر اس بات کا خیال رکھنا بے حد ضروری ہے کہ مناظر فطرت کو بالکل شروع ہی میں تفصیل کے ساتھ نہ بیان کر دیا جائے بلکہ افسانے کے ارتقا اور اس کی تبدیلیوں کے ساتھ ساتھ فطرت اور اس کے مناظر کے مختلف ہم آہنگ پہلو پیش کئے جائیں تاکہ یہ مناظر براہِ افسانے کی روح اور کیفیت کے مطابق رہیں۔

افسانہ نگاری کے فن اور ترقیب کی سحر آفرینیوں میں سب سے دشوار بات یہ ہے کہ افسانہ نگار اپنے افسانے کے بالکل ابتدائی جملوں سے قسطے یا افسانے کی کیفیت کا اظہار کر دے۔ چنانچہ اچھے اچھے افسانہ نگاروں کے دو ایک افسانوں کی تمہید کو مثال کے طور پر پیش کر کے اس بات کو زیادہ واضح کیا جاسکتا ہے۔

نیاڈ کا افسانہ ”کیو پڈ و سائلکی“ اس طرح شروع ہوتا ہے:-
یوں تو یونان کے عہدِ زریں کا قدہ ذرہ بچائے خداکِ حسن

آباد تھا۔ لیکن ساگی کے شباب نے جس رعنائی جمال کا منہ
پیش کیا وہ حقیقتہً عورت کی دنیا میں اک سحر تھا، اک اعجاز
تھا۔

کسی رومانی افسانے کی ابتدا مشکل سے اس سے زیادہ دلکش اور
تصور نہ ہو سکتی ہے کہ دو بچوں کو پڑھنے کے بعد انسان حُسن کے اس سحر
کا اثر محسوس کرنے لگتا ہو جو آگے چل کر افسانے میں فتنہ قیامت بن کر
نظا ہر ہوا ہے۔

بچوں کے افسانے ”بیگانہ“ کی ابتدا یوں ہوتی ہے :-
”صورت اور حرکات و سکنات سے ہر شخص اس کو باگل کہہ
دیتا اور ہم لوگوں نے تو اس کو باگل ہی سمجھ لیا تھا۔ ہم لوگوں
کو یقین تھا کہ وہ بغیر ٹکٹ سفر کر رہا ہے۔ ورنہ ایسے خرچہ
پوشوں کا سکند کلاس میں کہاں گزرے؟ بال پریشاں حجامت
بڑھی ہوئی، ناخن گندے، شاید مہنیوں سے ہمیں کٹے تھے
آنکھوں میں حلقے پڑے تھے، ہونٹ سیرکھ ہوئے تھے، کال
پھٹے ہوئے تھے۔ برسوں کا بیمار معلوم ہوتا تھا۔ سوا کرتے
اند پانچا مے کے اس کے بدن پر کچھ اور نہ تھا۔ کرتے کی
یہ حالت کہ کہیں سے آستین نکلی ہوئی، کہیں سے دامن مسکا
ہوا۔ پانچا مہ بھی کچھ اس سے بہتر حالت میں نہ تھا۔“
اس تمہید کے بعد ہر شخص جس قسم کے واقعات سننے کا اشتاق

بن جاتا ہے۔ ان کی حیثیت یقیناً ایک المیہ کی ہو سکتی ہے۔ ابست مانی ترتیب سے اگر افسانہ نگار اس قسم کا اثر پیدا کر سکتا ہے تو وہ اپنے فن میں کامیاب ہے۔ افسانے کی فنی ترتیب کے متعلق مختصر طور پر جو کچھ کہا گیا اس سے اس کی اہمیت کا اندازہ ہو سکتا ہے، اس لئے کہ ہم نے دیکھا کہ کوئی افسانہ خواہ وہ دوسری حیثیتوں سے کتنا ہی بلند اور لطیف کیوں نہ ہو، اس وقت تک فن کی نازک بلندیوں تک نہیں پہنچ سکتا جب تک اس میں فنی ترتیب کا خاص طور پر خیال نہ رکھا گیا ہو۔ ترتیب کے حسن سے افسانے کے حسن، الطافت اثر اور بلندی میں اضافہ ہوتا ہے۔ پلاٹ کی دلکشیاں جذبات پر صرف اس وقت قبضہ کر سکتی ہیں جب ان میں فنی ترتیب کا سمجھ شامل ہو۔ کردار افسانہ نگار کے ہاتھ میں کٹ بتلی معلوم ہوتا ہے، جب تک فنی ترتیب کی مدد سے اُسے ماحول اور واقعات کے مطابق نہ بنایا جائے۔ لیکن ان سب محاسن کے باوجود ایک مبتدی افسانہ نگار کے لئے یہ ایک بے حد نازک چیز ہے۔ اند اس کے کام میں لانے سے پہلے بڑی احتیاط برتنے کی ضرورت ہے۔ خواہ ہم اس کے ذریعے واقعات پیش کریں، خواہ اس کی مدد سے کرداروں کو روشناس کرائیں، خواہ ہم اس کی مدد سے پڑھنے والے کو اپنا ہم خیال بنانے کی کوشش کریں، خواہ مناظر فطرت اور مقامی رنگ اسے اس میں فنی سحر کایاں بھریں، یا اس کی مدد سے افسانے کی کیفیت اور روح اور اپنے پیغام کو دوسروں تک پہنچائیں، ان سے کوئی بلند یا

پست، اہم یا غیر ضروری کام لیں لیکن ہر صورت میں صرف ایک بات کا یاد رکھنا ضروری ہے اور وہ یہ کہ فنی ترتیب کو ہمیشہ افسانے کے مقصد کا تابع رہنا چاہیے۔ اس لئے کہ ہمارا مقصد اصلی حقیقت میں وہ چیز ہے جسے ہم پیش کر رہے ہیں۔ فنی ترتیب صرف اُسے قابل قبول بنانے کے کام میں لائی جاتی ہے۔ ترتیب کہانی میں اپنے لئے نہیں کہانی کے لئے ہوتی ہے اور اس لئے اگر ترتیب کا حسن، اس کی بدنمائی، بے پائین یا بوجھ افسانے پر اس طرح چھا جائے کہ اصل افسانہ اس کے سامنے ماند دکھائی دینے لگے تو یہ ترتیب کا حسن نہیں عیب ہے۔ افسانہ نگار اپنی ساری ادبی اور شاعرانہ قوتوں سے کام لے کر زبان و بیان میں نزاکتیں پیدا کرتا ہے، مناظر کو ہر ممکن طریقے سے کیف آور بناتا ہے۔ تمہیدی تصویر میں حد درجہ کی رنگینی اور عنائی ہوتی ہے۔ اگر یہ سب کچھ کہانی کے پلاٹ کو آگے بڑھانے اور اس کے مقصد کو آجا کر کرنے میں مدد نہیں دیتا تو یہ فنی نقطہ نظر سے ہرگز قابل قبول نہیں۔ افسانے میں ترتیب کی مثال بالکل ایسی ہی ہے جیسی انگوٹھی میں نگینے کی۔ انگوٹھی میں نگینہ لگ جاتا ہے تو جہاں ایک طرف انگوٹھی کی قدر و قیمت اور حسن میں اضافہ ہوتا ہے وہاں نگینے کی بھی ایک حیثیت بن جاتی ہے۔ انگوٹھی سے الگ کر لینے کے بعد پھر اس میں بھی وہ حسن باقی نہیں رہتا اور عام نظر بھی اس کی صحیح قیمت کا اندازہ نہیں لگا سکتی۔ اچھے افسانہ نگار افسانے کے مرکزی خیال اور اس کی فنی ترتیب کو اس طرح

غیر و مشکر کرتے ہیں کہ ایک کو دوسرے سے الگ نہیں کیا جاسکتا۔ دونوں دست بدست ساتھ ساتھ چلتے ہیں اور ایک کا اثر دوسرے پر پڑتا ہے۔ ترتیب کہانی میں مختلف قسم کی تزمین کا سامان بنتی ہے اور اس کے بدلے میں کہانی کا پلاٹ، برابر ترتیب کی تشکیل میں مدد دیتا رہتا ہے۔ ترتیب کی کہانی میں وہی حیثیت ہے جو ماحول کی عام انسانی زندگی میں۔ انسانی زندگی کا ماحول اور اس کی فضا سے کرداروں کے جذبات، احساسات اور ان کے عمل پر اتنا گہرا اثر پڑتا ہے کہ ہم آسانی سے ماحول کو دیکھ کر انسان کی سیرت اور اس کی سیرت کو دیکھ کر کسی نہ کسی حد تک اس کے ماحول کا اندازہ کر سکتے ہیں۔ اسی طرح افسانے کے کرداروں کی عملی، جذباتی اور ذہنی زندگی اور افسانے کی ترتیب میں گہرا تعلق ہے۔ کسی خاص کردار کی صحیح مصوری کے لئے ایک خاص قسم کا ماحول پیدا کرنا ضروری ہے اور ایک عام قسم کے ماحول سے ایک خاص قسم کے کردار کی تشکیل ناگزیر سی ہے۔ اسی چیز کا نام صحیح فنی ترتیب ہے۔ ترتیب کہانی میں سائے کی طرح اس کے ساتھ ساتھ چلتی ہے، یہاں تک کہ بڑھنے والا افسانہ ختم کر چکنے کے بعد افسانے کا جو مجموعی اثر قبول کرتا ہے۔ اس میں اس ترتیب کی بھی خاص جگہ ہوتی ہے۔ وہ افسانے میں آنے والے کرداروں کا تصور بغیر اس ماحول یا فضا کے کہہ نہیں سکتا جس سے افسانے کی ترتیب قائم کی گئی ہے۔ اس ماحول سے الگ ہو کر افسانوی کردار کٹ پتیاں بن کر رہ جاتے ہیں اور پڑھنے والے

کا ذہن واقعات کے سچ اور جھوٹ کا صحیح اندازہ اور تصور کر ہی نہیں سکتا۔ یہی وجہ ہے کہ افسانہ نگاری میں فنی ترتیب کو اتنی اہمیت حاصل ہے اور اس کی تیاری میں اچھے افسانہ نگار مشاہدہ، مطالعہ، غور و فکر اور تخیل سے کام لیتے ہیں، تقابل اور انتخاب کی قوتوں کو پوری طرح استعمال کرتے ہیں اور اپنی ساری ادبی صلاحیتوں کو صاف آدا کر کے کوئی ایسا نقش بناتے ہیں جو افسانے کے مجموعی اثر کو اندر زیادہ گہرا اور اس مقصد کو زیادہ واضح بنا سکے۔ ابھی فنی ترتیب کے بغیر ان مقاصد میں کامیابی محال ہے۔

تمہید اور خاتمہ

۱۔ تمہید

ادب اپنے خیالات کو دوسروں تک پہنچانے کا نام ہے۔ ایسی صورت میں مصنف کا سب سے بڑا فرض یہی ہونا چاہیے کہ شروع ہی سے پڑھنے والوں کے لئے دلچسپی کی ایسی صورتیں پیدا کرے کہ وہ اس کی ادبی تخلیق کی طرف متوجہ ہو کر اسے مشوق سے پڑھنے پر مائل ہوں۔ یہی وجہ ہے کہ جو لوگ علمی موضوعات پر بھی کتابیں لکھتے ہیں وہ انہیں اس طرح شروع کرتے ہیں کہ قاری اس تمہید سے متاثر ہو کر کتاب کے اگلے حصے پڑھنے پر مائل ہوتا ہے۔ نئے کہانی کی کتابوں میں یہ بات اور بھی زیادہ ضروری ہوتی ہے۔ فلسفے اور علوم و فنون کی کتابیں اکثر اس لئے پڑھی جاتی ہیں کہ انسان ان کے ذریعے ایک خاص قسم کی معلومات حاصل کرنا چاہتا ہے یا اسے نئے خیالات اور نظریات کی جستجو ہوتی ہے۔ فنون اُسے بحیثیت انسان کے زیادہ مکمل بناتے ہیں۔ فلسفہ اس

کی تخیل کی دستوں میں گہرائیاں پیدا کرتا ہے اور سائنس اس کی زندگی کو زیادہ باقاعدہ اور مفید بناتی ہے، لیکن افسانے وہ صرف اس لئے بڑھتا ہے کہ اس کا تھکا ہوا دماغ، اس کا بے جان جسم اور سرد رُوح پھر بیدار ہو جائے۔ وہ حقیقت کی دنیا سے تھک کر نفوڑی دیر کے لئے ایسی فضاؤں میں سیر کرنا اور ان میں گم ہو جانا چاہتا ہے جہاں کی حقیقتیں زیادہ سحر آگیں اور دل کش ہیں۔ ایسی صورت میں اس کے لئے یہ بات بڑی اہمیت رکھتی ہے کہ وہ ایسے افسانے پڑھے جنہیں شروع کرتے ہی وہ اس نئی دنیا میں داخل ہو جائے۔ کہانی کی تہید ہی اُسے اپنی طرف کھینچے۔ یہ تہید ہی اگر بڑھنے والے کو دلچسپ معلوم ہوگی تو اس کے دل میں آگے نقشہ پڑھنے کا شوق خود بخود زیادہ ہوگا۔

ہمارا عام تجربہ ہے کہ ہم ایک چیز سے دوسری کی طرف اسی قوت متوجہ ہوتے ہیں جب نئی چیز اچانک اور پُر زور طریقے سے ہمیں اپنی طرف متوجہ کرے۔ تھکے ہوئے ذہن افسانے کی طرف اس لئے رجوع ہوتے ہیں کہ ان کے لئے فرحت و انبساط کا سامان مہیا ہو، ایسی صورت میں بے حد ضروری ہے کہ افسانہ شروع کرتے ہی انہیں کوئی ایسا جملہ یا ایسی بات مل جائے کہ وہ یک بارگی اپنے خیالات کے رُخ کو دوسری طرف موڑ سکیں۔ کسی افسانے کا دلکش ابتدائی فقرہ، جملہ یا پالہ انہیں اپنی دنیا میں لاکر اس مقصد کی تکمیل کر سکتا ہے۔

علمی اور نفسیاتی نقطہ نظر سے الگ ہٹ کر اگر ہم اسی بات کو اپنی

زندگی کے معمولات سے مطابق کر کے دیکھیں جب بھی اسی نتیجہ پر پہنچیں گے۔ آپ کس کام سے ایک شخص کے پاس گئے جو بے حد مصروف ہے۔ آپ کے لئے صرف یہی موقع ہے کہ آپ اس شخص کو اپنے خیالات سے متاثر کر کے اپنا ہمدرد بنالیں۔ دوسری طرف اس شخص کی یہ حالت ہے کہ وہ اپنی مصروفیت کی وجہ سے آپ کو بہت تھوڑا وقت دینا چاہتا ہے۔ اتنی دیر میں آپ چلے اس سے ایک بات کر لیں یا پچاس، فضول باتیں کریں یا کارآمد۔ بہر حال اس میں نقصان یا نائدہ آپ کا ہے۔ ایسے موقع پر عموماً آپ جس بات کو ترجیح دیں گے وہ یہی ہے کہ اپنی بات صاف، مؤثر اور مختصر لفظوں میں سامع کے ذہن تک پہنچا دیں۔ اگر آپ ان سب باتوں میں کامیاب ہو گئے تو آپ کا مقصد پورا ہو گیا۔ بالکل یہی حال افسانہ نگار کا ہے۔ اس کا اولین مقصد یہ ہے کہ وہ پڑھنے والوں کے دلوں پر قابو پالے۔ یہ بات اس وقت تک ممکن نہیں جب تک اس کی تہید میں اختصار، دل کشی، تاثیر اور جدت نہ ہو۔ مثال کے لئے حاد علی خاں کے ترجمے ”شاعر کی شکست“ کا ابتدائی پارہ ملاحظہ کیجئے:-

”وہ شہزادی اجتبیاضی اور راجہ نارائن کے دربار کا شاعر بھی اس سے رو بہ رو نہ ہوا تھا جس دن شاعر راجہ کے سامنے کوئی نظم پڑھتا وہ اپنی آواز اتنی بلند کر لیتا کہ اس کے نغمے بالا خانے کی چلمنوں کے پیچھے نادیدہ سامعین کے کانوں تک پہنچ سکیں۔ وہ اپنے راگ کو اپنی رسائی سے دُور بہت دُور

اُس تاروں بھری دنیا میں پہنچا دیتا، جہاں ادراک نظر کی سرحد سے پرے اس کے منفرد کارہنما ستارہ ایک ہالہ نور میں گہرا ہوا چمک رہا تھا۔

افسانے کو شروع کرنے والا اس کے بالکل ابتدائی جملوں کو پڑھتے ہی رومان کی دنیا میں داخل ہو جاتا ہے۔ رفتہ رفتہ اس کے کانوں میں اس فضا کے ہلکے ہلکے لہجے گونجنے لگتے ہیں۔ شاعر کے راگ کی پرواز کے ساتھ اس کا تخیل بھی تاروں کی معصوم دنیا میں پہنچ جاتا ہے۔ یہاں اگر رومان کی دل کشی اور بڑھ جاتی ہے اور وہ افسانے کے رنگ میں ڈوب کر خود کو بھلا دیتا ہے اور وہیں افسانہ کے فن کی ابتدائی منزلوں کی تکمیل ہو جاتی ہے۔ تہذیبیں دل کشی بھی ہے اور اختصار بھی، جدت بھی ہے اور زندگی کا ایک پُر فریب رومانی پہلو بھی۔

یہ تجربہ ہم میں سے تقریباً ہر ایک کو ہے کہ ہم نے کسی مشہور سے مشہور لکھنے والے کا کوئی ناول، قصہ یا افسانہ پڑھنا شروع کیا۔ اس کے ابتدائی چند صفحے یا تھوڑا سا حصہ غیر دلچسپ معلوم ہوا اور ہم نے اس افسانے یا کتاب کو اٹھا کر پھینک دیا۔ وہ ذہن جو سکون اور فرحت کی تلاش میں اس طرف رجوع ہوا تھا اُسے بجائے کوئی لطف یا کیف حاصل ہونے کے ٹکڑ ہوا۔ اس کی سب سے بڑی وجہ یہ ہے کہ ہم افسانے کو اسی خیال سے شروع کرتے ہیں کہ وہ دلچسپ ہوگا۔ اس لئے اسے غیر دلچسپ پا کر ہمیں زیادہ تکلیف ہوتی ہے۔

ہمارے موجودہ افسانوں میں سے خاصی تعداد ایسے افسانوں کی ہے کہ تمہید کے سوا ان میں اور سب کچھ دلچسپ ہے اور اس کی وجہ یہ ہے کہ بعض افسانہ نگار اس بات کے عادی ہیں کہ وہ ہر بات کو نگین بنانے کے لئے اُسے زیادہ سے زیادہ پھیلانا کر بیان کرتے ہیں۔ یہ بات اس صورت میں ضرور اچھی معلوم ہو سکتی ہے جب ہم افسانے کی دل کشی سے متاثر ہو کر اس کے رنگ میں اس طرح ڈوب جائیں کہ ہمارا تخیل اس کے تختی تسلسل کے ساتھ خود بخود حرکت کرتا رہے لیکن شروع ہی سے اگر ہم افسانے کی فضا میں داخل نہیں ہوتے تو ہم اس طویل تخیل سے بھی متاثر نہیں ہو سکتے جو تمہید کے بعد شروع ہوتا ہے افسانہ نگار شروع میں جو مناظر ہمارے سامنے پیش کرنے کی کوشش کرتا ہے ہم ان کی تخیلی تصویر کا ذہن میں قائم کرنا بھی اپنے اوپر ایک بار جاننتے ہیں اور اس لئے ایسے موقعوں پر اکثر یہی کرتے ہیں کہ اس تمہید کا خيال کئے بغیر افسانے کا اگلا حصہ پڑھنے لگتے ہیں، جس کا لازمی نتیجہ یہ ہوتا ہے کہ افسانے کا وہ مجموعی اثر جو اس ابتدائی منظر اور افسانے کے دوسرے حصوں کے ساتھ مل کر ہم پر ہونا چاہئے تھا نہیں ہوتا، اور افسانہ نگار کے فن کے حسن کا پورا اندازہ کرنا دشوار ہی نہیں بلکہ قریب قریب ناممکن ہو جاتا ہے۔ اس لئے افسانہ نگار کے لئے ضروری ہے کہ اگر وہ افسانے کے پلاٹ کو کسی خاص منظر کے تحت پیش کرنا چاہتا ہے تو اُسے رفتہ رفتہ پیش کرے تاکہ وہ پڑھنے

دالوں پر بار نہ ہونے پائے۔ پڑھنے والا ان تفصیلوں میں اس وقت تک لکھنے والے کا ہم خیال نہیں ہو سکتا جب تک وہ افسانہ کی گہرائیوں میں داخل نہ ہو جائے۔

افسانہ پڑھنے والے کو شروع ہی سے افسانے میں منہمک کر لینے کا ایک فنّی اور سب سے بہتر طریقہ یہ ہے کہ افسانے کی ابتدا واقعات کی کسی درمیانی کڑی سے کی جائے۔ اس کے ابتدائی جملوں میں افسانے کا سب سے دلچسپ حصہ بیان کیا جائے۔ اس میں منتہا کی سحر آفرینیاں موجود ہوں یا جن کرداروں کو افسانے میں پیش کیا گیا ہے انہیں کسی کش مکش میں مبتلا دکھایا جائے۔ بعض افسانہ نگار اس اصول کے اس حد تک پابند ہیں کہ وہ افسانے کی ابتدا قریب قریب انجام سے کرتے ہیں۔ وہ افسانے کے حزنِ نیتجہ کا ذکر افسانے کے بالکل ابتدائی جملوں میں کر دیتے ہیں اور افسانہ پڑھنے والا شروع ہی سے اس میں منہمک ہونے پر مجبور ہو جاتا ہے۔ اردو میں ایسے افسانوں کی مثالیں کم نہیں۔ کرشن چندر، عصمت، منٹو اور بیدی نے اکثر اسی طریقے سے کام لیا ہے۔

اردو میں اب تک عموماً ابتدا کے لئے تمہید یہ طریقہ رائج تھا۔ رفتہ رفتہ بیانیہ ابتدا میں شروع ہوتی ہیں۔ پہلے افسانہ نگار افسانے کا قاعدہ بیان کرنے یا اس کے افراد کو ہمارے سامنے پیش کرنے سے پہلے کچھ تمہید بیان کرتے تھے۔ یہ تمہید اکثر دلچسپ تر منظر کشی ہوتی تھی۔ اس

کے بعد یہ طریقہ جاری ہوا کہ ابتداً اصل نقتے کے بیان سے ہونے لگی۔ کبھی یکبارگی افراد افسانہ میں سے کوئی نہ کوئی ہمارے سامنے لایا گیا اور منظر کشی کا طویل طریقہ ناپسندیدہ سمجھا جانے لگا۔ پھر ابتداً مکالموں سے ہونے لگی۔ یا بعض بعض موقعوں پر وہ کسی فلسفیانہ یا نفسیاتی بحث سے شروع کئے جانے لگے۔ لیکن اس نفسیاتی بحث کو تمہید پریرایہ بیان سمجھنا چاہیے۔ اب سوال یہ ہے کہ ان تین طریقوں میں سب سے بہتر کون سا طریقہ ہے؟ اس سوال کا جواب کسی قدر دشوار ہے، اس لئے کہ اہل فن اپنے کمال کی مدد سے کبھی ایک طریقے سے حسن پیدا کر دیتے ہیں کبھی دوسرے سے۔ اس لئے ابتداً کے جانچنے کا یہ معیار ہرگز درست نہیں کہ ہم تمہید کی نوعیت دیکھ کر اس کی اچھائی بُرائی کا فیصلہ کریں۔ جو بات دیکھنے اور سوچنے کی ہے وہ یہ ہے کہ تمہید ایسی ہونی چاہیے کہ اُسے پڑھ کر افسانے کی رُوح کا اندازہ ہو جائے۔ تمہید پر یہ افسانوں میں یہ بات کسی قدر دشوار ہے۔ مکالمے میں اس کا بنانا اور بھی زیادہ مشکل ہے اس لئے فن کے اعتبار سے بیانیہ ابتدا سب سے بہتر سمجھی جاتی ہے۔

مکالمے رفتہ رفتہ افسانوں کی تمہیدوں میں ایک خاص جگہ لینے جارہے ہیں لیکن ان سے افسانے کے اس مقصد کی تکمیل نہیں ہوتی ہے جس کا ابھی ذکر کیا گیا۔ اس لئے کہ کسی ایک فرد افسانہ کی زبان سے نکلا ہوا ایک جملہ پورے افسانے کی روح نہیں بن سکتا۔ ایسے موقعوں پر

ان معدودے چند مثالوں کو چھوڑ دینا چاہیئے جو فن کا کمال سمجھی جاتی ہیں۔

مختصر طور پر یہ کہا جاسکتا ہے کہ افسانے کی ابتدا یا تمہید کا کوئی مخصوص یا مقررہ طریقہ نہیں ہو سکتا۔ نہ یہی کہا جاسکتا ہے کہ کون سا طریقہ کس موقع پر زیادہ مناسب ہو سکتا ہے۔ لیکن تمہید کا پہلا راز یہی ہونا چاہیئے کہ لکھنے والا اس کے ذریعے پڑھنے والے کے ذہن اور جذبات پر ابھی طرح قبضہ کر سکے۔ اگر شروع میں ایسا ہو گیا تو پڑھنے والا اس کے افسانے کو پڑھنے میں شوق کا اظہار کرے گا اور یہی اس کے حسن کا سب سے بڑا معیار اور اس کی محنت کی سب سے بڑی داد ہے۔

لیکن اس موقع پر یہ بھی کہا جاسکتا ہے کہ سامعین یا ناظرین کے لئے دلچسپی پیدا کرنے کے مختلف مسائل ہوتے ہیں۔ کوئی افسانہ نگار ڈرامائی اثرات پیدا کر کے افسانے کو دلکش بناتا ہے، کوئی انسانے کے ماحول کو اس کا سب سے زیادہ دلکش وسیلہ سمجھتا ہے اور کوئی محض اس کے پلاٹ کو۔ غرض یہ سب باتیں افسانہ نگاروں کی مختلف ذہنیاتوں کا عکس کہی جاسکتی ہیں اور انہیں مقاصد کی بنا پر یہ یہ کہا جاسکتا ہے کہ کس افسانے کے لئے کون سی تمہید زیادہ بہتر ہے۔ ڈرامائی اثرات رکھالوں سے زیادہ بہتر طریقے پر پیدا ہو سکتے ہیں۔ افسانے کے ماحول اور ترتیب کو زیادہ دلکش بنانے کے لئے تمہید یہ

طریقے سے کام لیا جاسکتا ہے۔ صرف بلاٹ میں دل کٹی پیدا کرنے کے لئے
 بیانیہ طریقہ زیادہ موزوں ہے۔ کردار نگاری یا سیرت کشی کے لئے ان میں
 سے ہر طریقہ موزوں ہو سکتا ہے، لیکن ان سب طریقوں کو اختیار کرنے
 کے بعد بھی ہمارے لئے سب سے ضروری چیز یہ ہے کہ ہم بیان کا مختصر
 موزوں اور صاف اسلوب اختیار کریں۔

بہت سے افسانہ نگار فلسفیانہ تمہیدوں کو ہتر سمجھتے ہیں۔ فن
 کے نقطہ نظر سے یہ بات ہرگز پسندیدہ نہیں۔ افسانے کا اصول یہ ہونا
 چاہیے کہ واقعات پہلے اور خیالات بعد کو پیش کئے جائیں۔

آخر میں ایک کام کی بات اور کہی جاسکتی ہے اور وہ یہ کہ ہر لکھنے
 والے کو اس کا اندازہ ہے کہ مضمون شروع کرتے وقت اس کا فکر اند
 تخیل اپنی انتہائی بلندیوں پر نہیں ہوتا بلکہ اس میں زندگی کے آثار اس
 وقت پیدا ہوتے ہیں جب اس کا خاص حصہ لکھا جا چکا ہو۔ جس طرح
 پڑھنے والا بالکل ابتدا میں افسانے یا کسی تصنیف کی اصل فضا میں داخل
 نہیں ہو سکتا، اسی طرح لکھنے والے کے لئے بھی یہ بات قریب قریب
 غیر ممکن ہے۔ مضمون شروع کرتے وقت ذہن دوسری چیزوں سے یکبارگی
 ادھر منتقل نہیں ہوتا، لیکن رفتہ رفتہ دوسرے خیالات دوڑتے چلے
 جاتے ہیں اور خود اصل مضمون اور اس کا ماحول اس کی جگہ لے لیتا ہے۔
 اس لئے ابتدا پر ہر ایک کو بے حد توجہ اور زور دینا چاہیے تاکہ اس
 میں اور آنے والے اُن حصوں میں صحیح مطابقت اور ہم آہنگی پیدا ہو سکے

جو مصنف اپنی تخیل اور جوش کی انتہائی بلندی پر پہنچ کر لکھتا ہے۔
 اس کا سب سے بہتر طریقہ یہ ہے کہ جب افسانہ نگار لکھتے لکھتے
 اس منزل پر پہنچ جائے جہاں اُسے یہ اندازہ ہو کہ وہ اب افسانے کو حید
 روانی کے ساتھ لکھ رہا ہے اور وہ اس حد تک پہنچ چکا ہے جہاں وہ اُسے
 پہنچانا چاہتا ہے تو اُسے چاہیے کہ وہ تمہید پر ایک بار نظر ڈالے اور دیکھے
 کہ اُس کی تمہید اس کے افسانے کی روانی کا ساتھ دے رہی ہے یا نہیں۔
 اگر ایسا نہیں ہے تو لکھنے والے کو چاہیے کہ اُسے اپنے خیال کے مطابق
 ویسا ہی دلکش اور پرفن بنالے جیسا اس کا باقی افسانہ ہے۔

تمہید:

انگریزی کے بعض مشہور افسانہ نگاروں نے اپنے افسانے شروع
 کرنے کا جو طریقہ اختیار کیا ہے ان کا ذکر کرتے ہوئے ایک نقاد لکھتا
 ہے کہ ہرٹ ہارٹی (Bret Harte) کے افسانے کی تمہید دل چسپی
 کے نقطہ نظر سے بڑی اہمیت رکھتی ہے۔ اس نے اسے اپنا خاص فن
 بتایا ہے۔ ہاتھورن (Hawthorne) کا طریقہ یہ ہے کہ وہ اپنے
 افسانے کو ایک ایسے بیان یا پارے سے شروع کرتا ہے جس میں کسی منظر
 کا مختصر حال بیان کیا گیا ہو۔ یہ منظر آگے آنے والے کسی طویل منظر کی
 تمہید کا کام دیتا ہے۔ پو (Poe) عام طور سے کوئی ایسی بات کہہ کر افسانہ
 خوار کو اپنی طرف متوجہ کرتا ہے جسے سن کر وہ لکھنے کے عالم میں رہ جائے،

یا ایک ایسی اس کے دوران خون میں تیزی پیدا ہو جائے۔ برٹ ہارٹی نے کبھی کبھی اپنا افسانہ کسی ایسے جملے یا ایسی بات سے شروع کیا ہے جسے سن کر راہ چلتا آدمی رُک جائے اور بے تابي سے اس بات کا انتظار کرنے لگے کہ دیکھیں اب کیا ہو۔ کسی ایک فقرے یا جملے سے قاری کے شوق کو بیدار کر دینا کہانی شروع کرنے کا بڑا عام اور دلچسپ طریقہ ہے۔ لیکن یہ طریقہ خطرناک بھی ہے۔ اس لئے کہ جو شوق کہانی کی تمہید نے جگا یا ہے اگر اس کی تسکین نہ ہو تو قاری سخت مایوس ہوتا ہے۔ اُسے کو فست بھی ہوتی ہے اور غصہ بھی آتا ہے، اس لئے اچھے افسانہ نگار (اور ناول نگار) اپنی کہانی کو بڑے دھیے انداز میں شروع کرتے ہیں اور قاری کا شوق جس دھیمی رفتار سے بیدار ہوتا ہے اسی انداز سے اس کی تسکین بھی ہوتی رہتی ہے۔ انگریزی کے نقاد اور افسانہ نگار 'Q' کا طریقہ یہی طریقہ ہے۔ وہ کہانی بالکل "ایک تھا بادشاہ" کے روایتی اندر سیدھے سادے انداز میں شروع کرتے ہیں۔ مہتمم پاشان اور پُرشکوه تمہیدوں کو اچھا نہیں سمجھتے۔ کیتھرین مینر فیلڈ (Katherine Mansfield) کا طریقہ سب سے الگ ہے۔ وہ کہانی کی تمہید اور اس کے خاتمے، دونوں میں تکلف کی قائل نہیں۔ وہ کہانی اس طرح شروع کرتی ہیں جیسے ہماری عام زندگی کے واقعات شروع ہوتے ہیں۔ ان میں کسی طرح کے تکلف، تفتیح اور فنی آورد کو دخل نہیں ہوتا۔ پیرم چند کی کہانیوں کی تمہیدیں عموماً اسی طرح کی ہوتی ہیں۔ اس کے برخلاف منٹو

کی تمہیدوں میں قاری کو بچ نکا دینے کا میلان عام ہے۔

تمہید کے متعلق افسانے کے فنی مبصروں میں ایک بات اور کہی گئی ہے اور وہ یہ کہ افسانہ نگار کو اپنی مختصر سی تمہید میں کہانی کے خاص کردار اور خاص واقعہ کا مختصر تعارف کر کے الگ ہٹ جانا چاہیے۔ چیخوف اور بیدی کے افسانوں کی تمہیدیں اسی انداز کی ہوتی ہیں۔

بعض اچھے افسانہ نگاروں کے افسانوں کی تمہیدیں دیکھ کر باہرین فن نے یہ خیال بھی ظاہر کیا ہے کہ کہانی کی تمہید اور کہانی کے نقطہ عروج میں قریبی تعلق ہونا چاہیے۔ کہانی کا نقطہ عروج تاثیر کی انتہائی بلندی یا بلند ترین نقطہ ہے اور افسانہ نگار کا ہر جملہ آہستہ آہستہ ہمارے خیال اور احساس کو اسی بلندی کی طرف لے جاتا ہے۔ تمہید کو بلندی یا عروج کے اس سفر کا پہلا زینہ ہونا چاہیے کہ تمہید بڑھتے ہی قاری کہانی کی انتہائی دلچسپی کا تصور کر کے اس میں منہمک ہو سکے۔

کہانی کی تمہید کے متعلق اب تک جتنی باتیں کہی گئی ہیں اُس سے یہ ظاہر ہوتا ہے کہ ایک تمہید میں بہ یک وقت صرف ایک کیفیت ہو سکتی ہے۔ حالانکہ ایسا نہیں۔ تمہید میں بعض اوقات کئی چیزیں، کئی کیفیاتیں اور کئی تاثرات بہ یک وقت شامل ہوتے ہیں۔ مثال کے طور پر کوئی تمہید ایسی ہوتی ہے جس میں چند بیانیہ جملے فضا قائم کرنے، واقعہ کو ایک خاص رنج دینے اور کردار کا مختصر تعارف کرانے کا کام بہ یک وقت کرتے ہیں۔ کچھ کہانیوں میں تمہیدی جملے کا اصل مقصد تو کہانی کی مجموعی فضا

بنانا ہوتا ہے۔ لیکن اسی مختصر سی تمہید میں واقعات کی جنبش اور حرکت بھی شروع ہو جاتی ہے اور کردار کی ایک ہلکی سی جھلک بھی سامنے آ جاتی ہے۔ بعض کہانیاں دلچسپ مکالموں سے شروع ہوتی ہیں لیکن مکالمہ دلچسپی پیدا کرنے کے علاوہ سیرت کشی کا عمل بھی شروع کر دیتا ہے۔

بعض کہانیوں کی تمہید میں فضا اور کردار ایک دوسرے میں جذب اور مدغم ہو کر سامنے آتے ہیں۔ اور ان سب باتوں سے تمہید کے فن کے متعلق جو نتیجہ ہم نکالتے ہیں یہ ہے کہ کامیاب تمہید بیک وقت کئی فنی خدمات انجام دیتی ہے۔ فضا پیدا کرنا، قاری کے ذہن کو آنے والے واقعات کے لئے تیار کرنا اور ایک یا ایک سے زیادہ کرداروں کا تعارف کرانا۔

۲۔ خاتمہ

افسانے کا بنیادی مقصد دلچسپی ہے اور اُسے اس کے ہر حصے میں
موجود ہونا چاہیے۔ کہانی کی تہبید میں دلچسپی اس لئے ہونی چاہیے کہ
پڑھنے والا اُسے شروع کرتے ہی دلچسپی محسوس کرنے لگے۔ اس کا درمیانی
حصہ اُس لئے دلچسپ ہونا چاہیے کہ قسط کے اصل واقعات اس موقع
پر اپنے منتہا تک پہنچتے ہیں اور خاتمے کو اس لئے دلچسپ ہونا چاہیے
کہ جو دلچسپی اب تک قائم رہی ہے اس میں کمی نہ آجائے۔ اس لئے عموماً
مختصر افسانوں میں اس کا منتہا اور خاتمہ بالکل قریب قریب ہوتا
ہے، تاکہ پڑھنے والا منتہا اور خاتمے کے درمیان کے فاصلے کو
بے ولی کے ساتھ پڑھنے یا طے کرنے کی کوشش نہ کرے، لیکن بعض
افسانے ایسے ہوتے ہیں جن میں منتہا تک پہنچنے کے بعد بھی اشتیاق
تم نہیں ہوتا اور اس لئے افسانہ نگار کی دقتیں زیادہ بڑھ جاتی
ہیں، جب اُسے اس بات کی کوشش کرنی پڑتی ہے کہ وہ منتہا
اور خاتمے کے درمیان دلچسپی پیدا کرے۔ مجنوں کے افسانے ”خواب و
خیال“ کو لیجئے اس کے واقعات منتہا کو اس وقت پہنچتے ہیں جب
نسیم کی شادی ہو جاتی ہے اور ہم دیکھتے ہیں کہ اب شریا اور نسیم میں
محبت کا یہ رشتہ یا یہ تعلقات باقی نہیں رہے۔ پڑھنے والے کے

نزدیک ایسے کا خاتمہ نہیں ہو جاتا ہے۔ لیکن افسانہ نگار اُسے ابھی اور زیادہ مکمل بنانا چاہتا ہے اور یہاں سے خاتے تک قریب قریب بیس صفحات میں باقی حالات بیان کرتا ہے۔ ہم دوسری دیر کو بھی انہیں خشک محسوس کر کے چھوڑنے پر تیار نہیں ہو جاتے بلکہ ایسے کو مکمل تک پہنچتے ہوئے دیکھنے کے لئے بے تاب ہوتے ہیں۔ ختم یا غمِ محبت میں گھل گھل کر ختم ہو گئی۔ نسیم کے دل پر اس واقعے کا ایک گہرا اثر رہا اور افسانہ نگار نے افسانہ ختم کرتے وقت بھی اس کے جذبات کی مصوری کر کے افسانے کے جذبے کو برابر قائم رکھا۔

لیکن اس قسم کی مشالیں بہت کم ہیں جہاں منتہا اور غلٹے میں اتنا فصل ہو اور زیادہ مثالوں میں دیکھا گیا ہے کہ اگر منتہا کے بعد افسانے کو دوسرا بھی طویل بنانے کی کوشش کی گئی تو اس میں اثر بہت کم ہو جاتا ہے۔ ہماری زبان کے بہترین افسانہ نگار پریم چند کے افسانے 'آؤ بے کس' کو لیجئے۔ اس کا منتہا وہ ہے جہاں وحشت کی ماری مونگانشی لام سیوک کے دروازے پر پڑی پڑی آخر جان دے کر ملتی ہے۔ اس وقت پڑھنے والا جذبات اور محسوسات کی گہری دنیا میں ہوتا ہے۔ اس کے بعد اس کے جذبات اس بات کے متحمل نہیں ہو سکتے کہ وہ منشی جی یا اُن کے گھر والوں کے متعلق کچھ تفصیل کے ساتھ سننے پر آمادہ ہو جائے۔ اس کا خیال ہوتا ہے کہ فطرت ایسے شخص سے جلد از جلد اس کے گناہ کا انتقام لیتی ہے اور حقیقت میں ہوا بھی ایسا ہی، لیکن افسانہ نگار نے اسے زیادہ نفسیاتی

زیادہ حقیقی اور زیادہ قابلِ یقین بنانے کے لئے منشی جی کے حالات بیان کرنے میں زما زیادہ تفصیل سے کام لیا۔ گویا یہ تفصیل ”خوابِ دخیال“ کے مقابلے میں بہت کم ہے لیکن ہم اس میں اتنی زیادہ دلچسپی محسوس نہیں کرتے۔ اس میں سب کچھ ہے لیکن افسانوی حقیقت کا مظاہرہ نہیں۔ منشی جی جس انجام پر پہنچے وہ بالکل صحیح ہے لیکن افسانہ نگار کے بیان نے اس حالت کو جو منتہا پر پہنچ کر کافی گہری اور پُر تاثیر ہو گئی تھی قائم نہیں رکھا اور یہی اس کا بڑا عیب ہے۔ وہ اثر جو منتہا تک پہنچ کر ہمارے ذہن پر بٹھا تھا اس میں کمی آ گئی۔

اس لئے افسانے کے خاتمے کی سب سے بڑی خوبی یہی ہونی چاہیے کہ وہ ہمارے دماغ پر وہی اثر قائم رکھے جو افسانے کے شروع سے منتہا تک قائم ہو چکا ہے۔ افسانے کی روح، اس کی فضا اور اس کا انداز برابر خاتمے تک قائم رہنا ضروری ہے ورنہ اس کے اثر میں کمی آ جانی لازمی ہے۔

یہی وجہ ہے کہ افسانہ نگار افسانے کے خاتمے کے موقع پر بہت عسرتیزی اور تختلی بلندی سے کام لیتے ہیں۔ وہ خاتمے کے پہلے سکون، خاموشی یا رکاوٹ کو اچھا نہیں سمجھتے۔ وہ نہیں چاہتے کہ خاتمے کی تصویر کو پڑھنے والا دیر تک دیکھتا رہے۔ وہ تیزی سے اس کی ایک جھلک دینے کے بعد اس پر تصور کا پردہ ڈال دیتے ہیں اور صرف ہمارا تخیل ہی اس پردے کو اٹھا کر اس کے گہرے نقوش سے اپنے چشم و دل

کو سیراب کر سکتا ہے۔ مثلاً مجنوں کے افسانے حسن شاہ کو لیجئے حسن شاہ کی موت کے بعد افسانہ نگار نے افسانے کو جلد از جلد ختم کرنے کی کوشش کی ہے اور ان واقعات پر مختصر تبصرہ کرنے کے بعد افسانے کو جن الفاظ پر ختم کیا ہے وہ یہ ہیں :-

”اتنی مدت کا غم اتنے قلیل عرصے میں برداشت کرنا حسن شاہ کے بس کی بات نہ تھی اور اس نے اس کا علاج سوا اس کے اور کچھ نہیں دیکھا کہ خود بھی سعیدہ کے پاس چلا جائے۔“

اسی لئے اس بات پر بھی زور دیا جاتا ہے کہ افسانے کا انجام مختصر اور سادہ ہونا چاہیے۔ اس لئے کہ کسی موثر بات کو سادے سے سادے طریقے سے کہہ دینے کے بعد پڑھنے والے کا تخیل خود اس میں غوطہ لگانے لگتا ہے اور ایک سیدھا سادہ انجام خاصا پُر تاثیر اور سہل معلوم ہونے لگتا ہے۔

افسانے کا خاتمہ کبھی بیانی نہیں ہونا چاہیے۔ اگر افسانے میں کوئی ایسی بات رہ گئی ہے جسے بغیر خاتمے میں بیان کئے ہوئے پلاٹ کی رفتار اور ترتیب مکمل نہیں ہوتی تو مصنف ایک تیسرے آدمی کی طرح ایک ایسے شخص کی طرح جو واقعات کو گنہرتے ہوئے دیکھ رہا تھا اُسے اپنے لفظوں میں بیان کر دے۔ خاتمے کے وقت اکثر اپنے خیالات و جذبات یا دوسروں کی کیفیات و اضطرابات کی مصوری کرنی ضروری

ہوتی ہے۔ اس جگہ بھی یا تو افسانہ نگار اس حالت کو اپنے لفظوں میں سیدھے سادے طریقے سے بیان کر دے، منتظر نگاری کی مدد سے ایسی ترتیب پیش کر دے جو اس مطلوبہ فضا کے بالکل مطابق ہو۔ ”تم میرے ہو“ میں افسانے کا خاتمہ جمیل فی موت پر ہوا لیکن افسانہ نگار نے اُسے اپنے مختصر تبصرے سے زیادہ حقیقی اور زندگی سے قریب تر بنادیا۔ یہ ایک ایسا افسانہ ہے جسے پڑھنے کے بعد لوگ غماہ غماہ بھی اُسے غلط سمجھنے پر مجبور ہیں۔ افسانہ جس طرح ختم ہوا ہے اس سے خیالات کو اور زیادہ تقویت پہنچتی ہے۔ لیکن افسانہ نگار کے آخری جملوں کو سننے کے بعد کون شخص ایسا ہے جو کم از کم تھوڑی دیر کے لئے اس کا ہم خیال بننے پر مجبور نہ ہو جائے۔

”اخباروں نے قرینیت نامے لکھے، بڑے بڑے اہل قلم نے ماتم کئے۔ میرے خیال میں جمیل کے ماتم کی بہترین صورت یہ تھی کہ اس کی زبان سے مثنوی ہوئی داستان کو ڈہرا دزل۔ پڑھنے والے مجھ کو مضبوط لٹھاس سمجھیں گے اور میرا مضحکہ اڑائیں گے۔ مگر محض اس خوف سے میں خدا کی خلائی سے تو انکار نہیں کر سکتا۔“

”آخر میں اتنا اور کہہ دینا ضروری سمجھتا ہوں کہ اس دن کے بعد میں نے پھر سائرہ کی صورت نہیں دیکھی، بجز اس تصویر کے جو ابھی تک اس کے کمرے میں موجود ہے۔ میرے خدمت نگار کو بھی پھر کبھی بھوت پریت کی فضا کایت نہیں ہوئی۔“

اس قسم کے خلتے فن کے لحاظ سے اچھے کہے جاسکتے ہیں۔ اس لئے کہ ان میں افسانہ نگار جو کچھ کہتا ہے اس سے افسانے کی اہمیت اور زیادہ بڑھ جاتی ہے۔ اگر کوئی شخص اس قسم کے خلتے لکھنے پر قادر نہیں ہے تو اسے اصل واقعہ ختم ہو جانے کے بعد افسانے کو جلد از جلد ختم کر دینا چاہیئے۔

لیکن اس جلدی میں بھی اس بات کا لحاظ بے حد ضروری ہے کہ یہ خاتمہ فرسودہ اور رسمی نہ ہو۔ اس میں کچھ نہ کچھ جدت ضرور ہونی چاہیئے۔ عشقیہ افسانوں کو اس طرح ختم کرنا کہ "آخر نسیم اور شریا کی شادی ہو گئی اور وہ دونوں آرام کی زندگی بسر کرنے لگے" یا "اسے یہ کہہ کر بال دنیا کہ سو بچھڑے ہوئے عاشق و معشوق کمر شمع قدرت سے ایسی جگہ سے جہاں کبھی وہم و گمان بھی نہیں جاتا۔ آخر دونوں ایک ایسے رشتے میں منسلک ہو گئے کہ انہیں کوئی جدا نہیں کر سکتا تھا" کسی طرح مناسب نہیں۔

اس قسم کے خاتموں سے لگوں کے جی اُٹنا گئے ہیں۔ وہ تازہ، نئی، شگفتہ اور دل خوش کن چیز چاہتے ہیں اور اس کے لئے رب سے پہلے لکھنے والوں کو پُرانے اور فرسودہ طریقوں کو چھوڑنا پڑے گا۔ اگر لکھنے والے میں اختراع کی قوت موجود نہیں، اگر وہ انجام کو تازگی اور شگفتگی نہیں دے سکتا تو کم از کم یہ کرنا تو دشوار نہیں کہ افسانے کے واقعات انخاب کو فطری طور پر جدھر لے جا رہے ہیں اُسے جانے دے۔ اور بجائے اس کے کہ وہ ان میں کوئی جدت پیدا کر کے کوئی نئی راہ نکالے

صرف اسی پر اکتفا کرے کہ واقعات کا فطری انجام کیسا ہے۔ ایسی صورت میں ہیں صرف ایسے لفظوں کی ضرورت ہے کہ ہم فطرت کو فن کی نگینوں میں تو ملبوس کر سکیں۔ اگر یہ بات ممکن نہیں تو افسانہ نگاری کے لئے مؤثر نہیں بن سکتا۔

اگر افسانہ نگار کی سمجھ میں نہ آئے کہ کسی اہم مسئلے کو افسانے کے آخر میں کس طرح حل کرنا چاہیئے تو ایسی صورت میں اس کے لئے سب سے نیا وہ مناسب بات یہی ہے کہ وہ ایسے مسائل کو ایسی جگہ چھوڑے جہاں افسانہ بڑھنے والا خود بخود مجبور ہو جائے کہ وہ اس کا حل پسید کرے لیکن اس قسم کے خاتمے میں بھی بہت سی خرابیاں پیدا ہونے کا اندیشہ ہے اور ان خرابیوں سے بچنے کی صرف یہی صورت ہے کہ واقعات کو ایسی جگہ چھوڑا جائے جہاں وہ معلق نہ معلوم ہوں۔ کسی چیز کا انجام دوسری چیز ہے، لیکن انجام سے پہلے ہر چیز کوئی ایسی شکل اختیار کر لیتی ہے جہاں سے انسان مختلف نتائج بد پہنچ سکتا ہے۔ اس لئے افسانے کو کم از کم اس منزل پر ختم کرنا چاہیئے جہاں وہ ایسے شکل اختیار کر چکا ہو۔

افسانوں کے انجام یا تو عموماً طر بیہ ہوتے ہیں یا حزن یہ۔ نثرین شروع اردو میں عموماً طر بیہ انجام کا رواج تھا۔ افسانے کے واقعات، ان کی رفتار افسانے کی فضا اور اس کی روح خواہ شروع سے آخر تک بالکل حزن یہ اور دسرا سر غم انگیز ہو، لیکن افسانہ نگار سے طرب و نشاط پر ختم کرنا

چاہتے تھے۔ غور سے دن بعد اچھے افسانہ نگاروں نے اس بات کو محسوس کیا اور افسانوں کے انجام کو ہر طرح فطری بنانے کی کوشش کی۔ افسانوں کے انجام حزن نہ بھی ہوئے لگے اور طبعی بھی۔ تقلید کے دیوانوں نے سمجھا کہ حزن ویسے افسانے کو زیادہ مؤثر اور پندیدہ بنا دیتے ہیں۔ اس لئے کوشش کر کے اپنے افسانوں کو حزن ویسے کا مرقع بنانے لگے۔ خواہ آسانی سے واقعات کا انجام طرب بن سکتا ہو، لیکن انہیں صرف یہ دھن تھی کہ نہیں اُسے حزن ہی ہونا چاہیئے۔ اس روش کو دیکھنے کے بعد اس بات کے اظہار کی ضرورت نہیں کہ ان دونوں انجاموں میں سے کون سا زیادہ بہتر اور قابل قبول ہے۔ اس میں شک نہیں کہ حزن نہ انجام پڑنے والے پر ویر تک اثر رکھتے ہیں، وہ ان سے متاثر ہو کر بلندیوں کی طرف مائل ہونا چاہتا ہے، اسے اس انجام میں اپنی فطرت کی پوشیدہ جھلک نظر آتی ہے۔ لیکن اس کے باوجود یہ بات اس سے زیادہ اہم اور ضروری ہے کہ ہم ان انجاموں میں فطرت کا خیال رکھیں۔ افسانے کے واقعات جیسے ہیں ویسے ہی ان کا فطری انجام ہونا چاہیئے۔ اگر افسانہ نگار چاہتا ہے کہ انہیں حقیقت سے زیادہ نزدیک کرنے کے لئے طرب و نشاط سے بھرے ہوئے واقعات کو حزن و ملال پر ختم کرے، یا جو واقعات فطرتاً حزن و ملال کی طرف جارہے ہیں ان کا انجام طرب دکھائے تو اس کے لئے اُسے کوئی خاص وجہ تلاش کرنی پڑے گی۔ کوئی ایسی وجہ جس کی پہلے سے کسی

کو اُمید نہیں تھی لیکن وہ عین وقت پر فطری طور پر نمودار ہو گئی اور انجام لوگوں کے خیال کے مطابق ہوا۔ لیکن اس موقع پر کبھی جس چیز سے سب سے زیادہ بچنے کی ضرورت ہے وہ فرسودگی ہے۔ پُرانے افسانوں میں کوئی نہ کوئی خاص اور مافوق الفطرت چیز آخر میں انجام کو بالکل بدل دیتی تھی۔ لیکن وہ ہمیشہ ناقابل قبول اور قیاس سے دُور ہوتی تھی موجود افسانوں میں جو وجہ پیدا کی جائے اُسے کم از کم قیاس اور عقل کے نزدیک صحیح ہونا چاہیے۔

خاتموں میں ہمارے نئے افسانہ نگار جس چیز سے اب زیادہ کام لے رہے ہیں وہ تصور آفرینی ہے۔ افسانے کے آخر کا صرف ایک جملہ جو پڑھنے والے کے فکر و تخیل کے لئے ہمیز بنتا ہے اور فکر و تخیل کی مدد سے وہ جو تصویریں بناتا ہے وہ اس کے لئے زیادہ مسرت و انبساط کا باعث بنتی ہیں۔ اس طرح وہ افسانہ نگار کی بنائی ہوئی دنیا کا ایک فرد بن جاتا ہے اور اپنے آپ کو افسانے کے مقصد اور اس کی رُوح سے ہم آہنگ کر لیتا ہے۔

دنیا کے بعض افسانہ نگاروں کے افسانوی فن پر بحث کرتے ہوئے نقادوں نے ان کی کہانیوں کے خاتموں کا ذکر بھی کیا ہے مثلاً یہ بات عام طور سے کہی جاتی ہے کہ ہارٹھورن (Hawthorne) کی کہانیوں کے خاتمے اس لحاظ سے غیر فنی ہوتے ہیں کہ ان میں اور

کہانی کے پچھلے حصوں میں کوئی باہمی ربط اور تعلق نہیں ہوتا۔ اس کے مقابلے میں پو (poë) کے خاتموں کو دیکھ کر محسوس ہوتا ہے کہ اس نے اپنی کہانیوں میں ہمیشہ یہ بات پیش نظر رکھی ہے کہ کہانی کا خاتمہ اس کے پچھلے حصوں کے ساتھ منطقی مناسبت اور مطابقت رکھتا ہو۔

کہانی کے متعلق یہ بات کہی گئی ہے کہ اس کا خاتمہ میں اس جگہ آنا چاہیے جہاں واقعات ایسی جگہ پہنچ جائیں جہاں پڑھنے والے ان میں دلچسپی لینا بند کر دیں۔ کہانی کا سب سے بڑا فن یہ ہے کہ وہ ٹھیک اس جگہ ختم ہو جائے جہاں پڑھنے والے کے لئے اس میں دلچسپی باقی نہیں رہی۔ انگریزی کے مشہور مصنف "کیٹ" (Q) نے انجام کی اس اہمیت کو بڑی شدت سے محسوس کیا اور بڑی کامیابی کے ساتھ برتا ہے۔ چنانچہ اس کی بعض کہانیوں میں قاری اس وقت تک اندھیرے میں رہتا ہے یا اسے انجام کا اندازہ نہیں ہوتا جب تک وہ آخری جملہ نہ نہ پڑھ لے۔ گویا آخری جملہ ہی اسے کہانی کے انجام تک پہنچاتا ہے۔ اور اس کے بعد اس کا اور کہانی کا تعلق ختم ہو جاتا ہے۔

کہانی کے انجام کی بڑی خوبی، جیسا کہ ابھی کہا گیا، یہ ہے کہ وہ پڑھنے والے کے فکر و تخیل کے لئے ہمیز بنے۔ چیخوف کی کہانیوں کے متعلق یہ بات ہمیشہ کہی گئی ہے اور اسے کبھی اس کا حسن اور کمی عیب بتایا گیا ہے کہ وہ اپنی کہانیوں کو ایسا ہی ختم کر دیتا ہے اور یوں معلوم ہوتا ہے کہ جس جگہ افسانہ نگار نے کہانی ختم کی ہے وہاں سے وہ شروع ہوئی ہے۔

یہ اعلاز کہانی کے انجام کو فکر خیز اور خیال انگیز بنانے کی مثالی صورت
 ہے اور اس کی ابتدا کا سہرا بیخوف ہی کے سر ہے، گو اس کی تقلید
 اور یقیناً کامیاب تقلید بہت سوں نے کی ہے۔

افسانہ اور سیرت کشی

افسانے کے وجود کے لئے افسانے کی تحریک، اس کے موضوع اور مواد، اس مواد کی فنی ترتیب اور پلاٹ کو جتنا ضروری اور اہم بتایا گیا ہے اس سے انکار ممکن نہیں لیکن اتنے ہی، بلکہ بعض حیثیتوں سے اس سے بھی زیادہ ضروری، خود افسانوی کردار ہیں، اس لئے کہ گروپلاٹ اور اس کی فنی ترتیب کا کہانی کے فن سے بڑا گہرا ربط اور تعلق ہے لیکن اس فن کو عملی جامہ پہنانے کے لئے ہمیں حقیقت کا دست نگر ہونا پڑتا ہے۔ ہم اس فن کی بنیاد کسی نہ کسی دنیاوی حقیقت پر رکھتے ہیں۔ یہ حقیقتیں انسانی زندگی سے تعلق رکھتی ہیں، اس لئے افسانوی فن کو تحریک میں لانے اور اسے پلاٹ کی منتظم اور مربوط شکل دینے کے لئے ہمیں کرداروں کی ضرورت ہوتی ہے۔ افسانے کا پلاٹ اسی لئے دل چسپ اور دلکش ہوتا ہے کہ اس کا سرچشمہ انسانی زندگی ہے اور افسانہ نگار کے فن کمال

کا مظاہرہ جہاں اور بیسیوں جگہ ہوتا ہے وہاں سیرت کشی یا کرداروں کو افسانے کے ذریعے متجلیا کرنا یا بڑانے کا کام بھی اس کی فنی آزمائش کا ایک مرحلہ ہے۔ لیکن اس کی دشواریوں اور فنی لطافتوں سے بحث کرنے سے پہلے شاید اس بات کا ذکر ضروری ہے کہ سیرت کشی کے لئے مواد کس طرح حاصل کیا جاسکتا ہے؟ اس بات پر اس سے پہلے بھی زور دیا جا چکا ہے کہ افسانے کے لئے ہر قسم کا مواد فراہم کرنے کے لئے افسانہ نگار مشاہدے سے کام لیتا ہے۔ اچھے افسانہ نگار ہمیشہ اپنی آنکھیں کھلی رکھتے ہیں اور اپنے گرد و پیش کے لوگوں کی حرکات و سکنات کا مطالعہ بغور کرتے ہیں۔ ان کی باتوں کو توجہ سے سنتے ہیں، ان کے کاموں پر دلچسپی اور اشتیاق سے تنہا لاتے ہیں اور جب انہیں ان میں کوئی ایسی چیز مل جاتی ہے جسے وہ دلچسپ یا اہم سمجھتے ہوں تو اسے افسانے کا موضوع بناتے ہیں یا اس سے کسی اور طرح کام لیتے ہیں۔ اس دیکھی ہوئی چیز میں کوئی نہ کوئی ایسی بات اور دلکشی ہوتی ہے جو بڑھنے والوں کے لئے دلچسپ بن سکے۔ افسانہ نگار اپنی قوت مشاہدہ کے ذریعے انسانوں کے خیالات، جذبات، طبعی میلانات اور تصورات کا علم حاصل کرتا ہے اور اسی علم کی بدولت اس کے کرداروں میں زندگی کا رنگ پیدا ہوتا ہے اور وہ زیادہ سے زیادہ قابل قبول بنتے ہیں۔

اگر ہمارا ذہن آئینے کی طرح عکسوں کے نقوش قبول کرنے کا

اہل ہے، اگر اس میں ہر چیز کو آسانی سے جگہ مل سکتی ہے، اگر ہم ہر اس چیز کو جو ہماری نظر کے سامنے آئے ایک خاص نقطہ نظر سے دیکھنے کے عادی ہیں تو ہم آسانی سے اس میں تخیل کی رنگ آمیزی اور اپنے مخصوص نقطہ نظر کی آمیزش سے ایک نئی بات پیدا کر سکتے ہیں۔ مشاہدے کی اس عادت کو افسانہ نگار اگر اپنی ذات سے شروع کرے اور اپنے افعال و اعمال پر غور کرنے کی عادت ڈال لے تو اس کے لئے یہ اندازہ مشکل نہیں کہ صرف ایک شخص کی زندگی کا صحیح مطالعہ بھی اُسے اتنی زندگی کے کتنے پہلوؤں سے واقف کر سکتا ہے۔ ہم سب کسی خاص وقت کوئی خاص بات کیوں کہیں؟ یا ہم سے کوئی خاص عمل کیوں سرزد ہوا؟ کسی خاص موقع پر ہمارا ردِ عمل ایک خاص طرح کا کیوں تھا؟ اگر ہم خود اپنے ہر کام، عمل اور خیال کے متعلق یہ سوالات کرنے کے عادی بن جائیں تو ہم آسانی سے دوسروں کے خیالات اور تصورات کی تہ تک پہنچ سکتے ہیں، اس لئے کہ اضافے کی بنیاد صرف ایک تصور یا خیال پر ہوتی ہے۔ اور فطرتِ انسانی اس قسم کے ہزاروں خیالات و تصورات کا مجموعہ ہے۔ اگر اضافہ نگار نے خود اپنی ہی فطرت کو اچھی طرح سمجھ لیا ہے تو وہ ہر موقع پر ایک نئی تحریک کو افسانے کے موضوع کے لئے کام میں لاسکتا ہے اور صرف ایک نمونے سے پچاسوں پلاٹ تیار ہو سکتے ہیں۔ اس لئے خود شخص ہی اس کے لئے بے حد کام کی چیز ہے۔ رفتہ رفتہ یہی عادت اُسے اپنے گرد و پیش سے کام کی باتیں اخذ کرنے کا عادی

بنادیتی ہے۔

ہم اس بات سے انکار نہیں کر سکتے کہ کسی شخص کے کردار، اس کے خیالات، اس کی تحریکات، اس کے رجحانات اور اس کے علاوہ دوسری چیزوں کو مکمل شکل میں پیش کرنا بے حد دشوار کام ہے۔ اگر ہم کسی خاص شخص کو اپنے افسانے کے لئے ایک نمونہ بنا کر پیش کرنا چاہتے ہیں تو ہمیں صرف اس کی اہم خصوصیات پر زور دینا پڑے گا اور اسی سے ہم اس کی زندگی کی بہت سی باتیں معلوم کرنے میں کامیاب ہو جائیں گے۔ اپنے پیش کئے ہوئے کرداروں میں ہر موقع پر نمایاں فرق پیدا کرنے کے لئے افسانہ نگار کو اپنی طرف سے کچھ نہ کچھ تبدیلی کرنی پڑتی ہے۔ لیکن ایک دوسری چیز جس سے اس موقع پر بے حد بچنے کی ضرورت ہے یہ ہے کہ ہمارے پیش کئے ہوئے کردار مثالی نہ بن جائیں۔ مثالی کرداروں کا مقصد بے حد بلند ہے۔ ان کی مثالیں لوگوں کو کچھ نہیں تو کم از کم اچھے خیال اور عمل کی طرف مائل کرنے کا سبب بنتی ہیں، لیکن مثالی کردار کے معنی یہ نہیں کہ وہ مافوق الفطرت بن جائے۔ ایک بلند نمونے کے یہ معنی نہیں کہ وہ انسان نہ معلوم ہو۔

افسانے کی فنی تعریف کرتے وقت ایک جگہ جیمس لن نے کہا ہے کہ کسی ایک کردار کی زندگی کے سب سے اہم موقع کو ڈرامائی صورت میں مختصر طور پر پیش کرنے کا نام افسانہ ہے۔ افسانے کی اس تعریف میں کردار کو جاہلیت دی گئی ہے اسے غیر ضروری نہیں کہا جاسکتا۔ حقیقت

میں افسانے کا مقصد ہی یہ ہے۔ اس میں ہم ناول کی طرح اپنے پیش کئے ہوئے کردار کی پوری زندگی نہیں دکھا سکتے۔ ہمارے لئے ممکن نہیں کہ اُسے سوسائٹی کے مختلف گروہوں میں ملتے جلتے اور اُن سے مختلف قسم کا برتاؤ کرتے دکھا سکیں۔ ہم یہ بھی نہیں کر سکتے کہ اس کی زندگی کے سارے ضروری اور غیر ضروری واقعات کو تفصیل کے ساتھ بیان کر کے خود افسانہ پڑھنے والے کو کردار کے متعلق اپنی رائے قائم کرنے کے لئے خود اُسے اس کے فیصلہ پر چھوڑ دیں۔ اس لئے ہمیں مجبور ہونا پڑتا ہے کہ ہم اپنے کردار کے جس پہلو کو زیادہ نمایاں کرنا چاہتے ہیں اُسے پڑھنے والے کے ذہن تک پہنچائیں۔ ڈرامائی اثرات کی مدد اس لئے لی جاتی ہے کہ ہماری پیش کی ہوئی حالت زیادہ سے زیادہ مؤثر بن سکے۔ اس موقع پر عموماً جو طریقہ پسندیدہ سمجھا جاتا ہے وہ یہ ہے کہ ہم سب سے پہلے اپنے کردار کا تعارف تھوڑے سے الفاظ میں پڑھنے والے سے کرائیں۔ ہم نے جو کچھ اس کے متعلق جانا ہے اُسے مختصر طبع پر بیان کر دیں اور اس کے بعد ہم جو کچھ کہنا ضروری سمجھتے ہیں اُسے اس طرح بیان کریں کہ پڑھنے والا اس میں دلچسپی کی کمی نہ محسوس کرے۔ کبھی یہ کام مکالموں سے لیا جاتا ہے۔ کبھی خطاطی اور دیگر حالات کا انکشاف ہوتا ہے، کبھی کوئی تصویر یا جملہ اپنے اندر کچھ ایسی باتیں پوشیدہ رکھتا ہے کہ اس کے اشارے سے پڑھنے والا کرداروں کے بعض اہم واقعات بیان کرنے کی کوشش کرے کسی کردار کی سب سے نمایاں خصوصیت لے کر اسے مختلف حالتوں میں بیان کرنا افسانہ نگاری

کا زیادہ بہتر اور پسندیدہ طریقہ ہے۔ پریم چند کا افسانہ "رانی سارندھ" ایسے افسانے کی بہت اچھی مثال ہے۔ یہاں افسانہ نگار نے رانی کے کردار کی صرف ایک خصوصیت کو نمایاں کرنے کے لئے اُسے مختلف حالتوں میں ہمارے سامنے پیش کیا ہے اور ہر موقع پر ہم اس کے افعال کو ایسی قربانی کے خونچکاں اثرات میں ڈوبا ہوا پاتے ہیں، جن کی آخری اور سب سے عبرت ناک منزل اس کی موت ہے۔

افسانوں میں کرداروں کے جو نمونے پیش کئے جاتے ہیں وہ یا تو ایسے ہوتے ہیں جو واقعات کی ترقی، ان کے بہادری اور ان کے مخصوص اخلاقی اور نتائج کے ساتھ نفسیاتی قوتوں کے اثر سے مجبوعہ ہو کر بدلتے رہتے ہیں یا کسی خاص موقع پر یکساں رگی بدل جاتے ہیں اور اپنی بڑائی فطرت کو قوانین ندرت کے قدموں پر نثار کر کے ایک نئی اور زیادہ بہتر یا بدتر زندگی میں قدم رکھ لیتے ہیں اور افسانہ یہاں ختم ہو جاتا ہے۔ ہم اس کردار کی تبدیلیوں اور اس کے دماغ کی کیفیتوں کو بلا برہہ دیکھتے رہے۔ اور آخر میں ہم نے اُسے ایک انقلابی نتیجے پر پہنچنے دیکھا۔ دوسری قسم کے کردار وہ ہیں جن میں شروع سے آخر تک کوئی تبدیلی واقع نہیں ہوتی۔ وہ جیسے تھے ویسے ہی آخر تک رہے۔ یا ان کے کہنے کہ افسانہ نگار نے انہیں ہمارے سامنے اس صورت میں پیش کیا، جب انقلاب ان پر اپنا اثر کر چکا تھا اور جب کردار نے اپنی نئی زندگی شروع کر دی تھی۔ ایسی صورت میں انقلاب کی وجوہات

بیان کر دی جاتی ہیں اور افسانہ ہمیں ختم ہو جاتا ہے۔ دوسری قسم کے افسانے لکھنے میں مجنوں کو خاص ملکہ ہے۔ ان کے افسانوں میں ”بیگانہ“ ”محبت کا جوگ“ ”تم میرے ہو“ یا ”حسن شاہ“ اس قسم کے افسانوں کی اچھی مثالیں ہیں۔ ان میں سے ہر ایک افسانہ اس جگہ سے شروع ہوتا ہے جہاں کسی مخصوص کردار کی زندگی کے واقعات نے اُسے دیوانگی، جنون اور اس قسم کی دوسری مافوق البشر خصوصیات کا حامل بنا دیا ہے۔ ہمیں افسانہ نگار نے خدا اس کا موقع نہیں دیا کہ ہم کردار کو ان مسٹرلوں سے ہو کر گزرتے دیکھیں اور یہ صرف اس لئے کہ مختصر افسانے کی محدود آزادیاں اس کی اجازت نہیں دیتیں۔

پہلی قسم کے افسانوں کی بھی ہمارے یہاں بہت سی ادیب بھی مثالیں موجود ہیں۔ جہاں افسانہ نگار نے پہلے تو اپنے کردار کا مختصر تعارف ہم سے کر لیا ہے۔ اس کے بعد افسانے کے نقطہ شروع کو زیادہ سے زیادہ نمایاں کرنے کی کوشش کی ہے جو شروع میں پیش کیا گیا تھا اور اس موقع پر اگر اس میں کوئی خاص تبدیلی دکھائی ہے۔ لیکن کوئی چیز ایک شکل سے یکساں رہی دوسری شکل اختیار نہیں کر لیتی۔ اس کی پہلی اور آخری شکل کے درمیان مختلف منزلیں ہونی ضروری ہیں۔ ورنہ اس کی یہ شکل بالکل غیر فطری نظر آئے گی۔ یہی حالت انسان کی ہے۔ وہ جب اپنی فطرت کے کسی پہلو سے بے نیاز ہو کر اس کی جگہ کسی اور کو دے

دینے پر مجبور ہو جاتا ہے تو اس کی کوئی نہ کوئی خاص وجہ ہوتی ہے اسی وجہ رفتہ رفتہ اس کے تحت الشعور میں جملہ کرتی رہتی ہے۔ یہاں تک کہ آخر میں اگر وہ ایک ایسی منزل پہنچ جاتا ہے جہاں اس کے لئے تہدیل لازمی ہو جاتی ہے۔ پہلی صورت کو افسانہ نگاری کے فن میں ارتقائی کردار (Character in making) کہتے ہیں اور دوسری صورت کو اضطرابی کردار (Character in crisis) کہتے ہیں۔
 کردار کا ارتقا دکھانے کا لائق مقصد تو صرف یہ ہوتا ہے کہ پڑھنے والا افسانے کے آنے والے نتیجے کے سننے کے لئے تیار ہو جائے خواہ اُسے نتیجہ پہلے سے نہ معلوم ہو، خواہ اس کا ذہن پہلے سے اس نتیجہ کی طرف پہنچ بھی نہ سکے، لیکن جب وہ نتیجہ رُونا ہو تو اس کے لئے غیر فطری اور غیر متوقع نہ ہو۔ اس کی حیرت و استعجاب میں خوشی ہونی چاہیئے مگر نہ نہیں اور اس تکثر سے اسی صورت میں رہائی ممکن ہے۔ جب افسانہ نگار پڑھنے والے کو کردار کے ارتقا کے ذریعے ظاہر میں نہیں تو کم از کم پوشیدہ طور پر یا تحت الشعور میں اس نتیجے کے لئے تیار کرتا رہے۔

کردار کا ارتقا اس وقت تک نہیں دکھایا جاسکتا جب تک ہم افسانے میں اُسے ایک ہی قسم کے مختلف واقعات کے درمیان زندگی بسر کرتے اور ان واقعات کا اثر لیتے ہوئے نہ دکھائیں۔ ایسے موقع پر ایک لقادانہ نظر انتخاب کی ضرورت ہے۔ افسانے کے

ماحول، اس کی فنی ترتیب، اس کے کردار کی خصوصیات اور مقصد پر نظر ڈالنے کے بعد افسانہ نگار کو اس بات کی ضرورت محسوس ہوتی ہے کہ وہ واقعات کا انتخاب کرے۔ ان کے انتخاب میں بڑی تنقیدی نظر کی ضرورت ہے ورنہ نتیجہ یہ ہوگا کہ افسانہ نگار ضروری واقعات کے بجائے ممکن ہے کہ غیر ضروری واقعات پر زور دے اور غیر ضروری واقعات کو نظر انداز کرنے کے بجائے ضروری واقعات کو الگ کر کے پھینک دے، ضروری کام غیر ضروری سے لے اور غیر ضروری کے بجائے ضروری کو رد کر دے۔ پریم چند کے افسانوں میں جہاں جہاں کردار کا ارتقا دکھایا گیا ہے وہاں ان باتوں کا برابر خیال رکھا گیا ہے۔ سندھن کے افسانوں میں ”اپنی طرف دیکھ کر“ ”خانہ داری کا سبق“ اور ”دربند“ اس کی اچھی مثالیں ہیں۔ پریم چند کے افسانوں میں سے ہم اگر ”بڑے گھر کی بیٹی“ کو لیں تو ہمیں اس کا اندازہ ابھی طرح ہو جائے گا کہ کس طرح واقعات اور ماحول سے مجبور ہو کر ایک امیر گھرانے کی لڑکی نے اپنے لئے انجی سٹیرل کی زندگی کو جنت کا نمونہ سمجھنا شروع کر دیا۔ سندھن کے افسانوں میں سے ایک میں ایک امیر گھر کی بیٹی ایک معمولی کلرک کی بیوی بن کر آگئی۔ کلرک کی تنخواہ کم، بیوی کی ضروریات زیادہ، کبھی جا رجٹ کی ساری کی ضرورت ہے اور کبھی اونچی ایڑی کا جوتا زندگی کی ایک ناگزیر ضرورت سمجھا جا رہا ہے۔ شوہر غریب مجبور ہو کر سب کچھ کرتا ہے۔ تکلیفیں بھیتا ہے۔ مگر بیوی

میں کوئی تبدیلی نہیں آتی۔ آخر ایک موقع ایسا آتا ہے جہاں بیوی اپنے شوہر کی زندگی سے ہاتھ دھوئے پر مجبور ہو جاتی ہے۔ سہاگ فیشن سے زیادہ پیارا ہے۔ مجبور ہو کر اپنی زندگی کے طرز میں تبدیلی کرتی ہے۔

کردار کے ارتقا کے لئے اگر واقعات کا موزوں انتخاب ہو بھی گیا تو اس سے زیادہ دشوار ان کی ترتیب ہے، ایسی ترتیب جو افسانے کو رفتہ رفتہ انجام کی طرف لے جائے، سب سے زیادہ اچھی سمجھی جاتی ہے۔ ان واقعات میں سے ایک کو منتہا بنایا جاتا ہے۔ خواہ اصل زندگی میں واقعات کی ترتیب کیسی ہی ہو لیکن پلاٹ میں اگر اسے فن کا تابع ہونا پڑتا ہے اور جب کردار نگاری یا سیرت کشی کی بلندیوں کا موقع آتا ہے تو پلاٹ کو اس کی ضرورتوں پر قربانی کرنا لازمی ہو جاتا ہے۔ واقعات کو کچھ اس طرح ترتیب دیا جاتا ہے کہ کردار کی فطرت میں یک رنگی اور ہم آہنگی پیدا ہو سکے۔

جب کردار کا ارتقا ختم ہو جاتا ہے تو وہ ایسی منزل پر پہنچتا ہے جہاں اس کے سامنے دو چیزیں ہوتی ہیں جن میں سے صرف ایک کو حاصل کیا جاسکتا ہے۔ اس کے خیالات میں جنگ ہوتی ہے کہ ان میں سے کون سی چیز لی جائے اور کسے چھوڑا جائے۔ یہ جنگ ان افسانوں میں کم ہوتی ہے جہاں کردار کا ارتقا دکھایا گیا ہے اس لئے کہ جہاں پڑھنے والے ایک خاص نتیجے کے سننے کے لئے تیار ہو جاتے ہیں

وہاں کردار خود رفتہ رفتہ غیر محسوس طور پر اتنا بدل چکتا ہے کہ اس موقع پر آسانی سے ایک چیز کو چھوڑ کر دوسری کو اختیار کر لیتا ہے۔ لیکن ایسے افسانے جن کی ابتداء ہی اس خاص اضطراب سے ہوئی ہے فن کے اظہار کے زیادہ مکمل اور زیادہ بہتر موقعے پیش کرتے ہیں۔ ایسے موقعوں پر افسانہ نگار کو یا تو کوئی ایسی ترکیب نکالنی پڑتی ہے جس کی مدد سے کردار دونوں چیزوں کو حاصل کرے، یا کم از کم دونوں چیزوں کو نہ کھو بیٹھے۔ اس لئے سے ایسے فیصلے بد پہنچنا پڑتا ہے جسے وہ دو چیزیں کی ہوئی صورتوں میں زیادہ اہم سمجھتا ہے۔ چونکہ ان دونوں چیزوں میں سے ایک کا انتخاب اس کی کردار نگاری کے فن کی تکمیل کرتا ہے۔ اس لئے اس کے پاس اس انتخاب کی بہت معقول وجہ ہونی چاہئیں۔

سردار شن اور پریم چند کے اکثر کرداروں کو یہی دقت پیش آتی ہے لیکن سردار شن عموماً اس کا تیسرا حل تلاش کرنے کی کوشش نہیں کرتے۔ پریم چند ایسے کو زیادہ ہولناک نہیں بنا تا چاہتے انداز سے لئے اپنے کردار کو کسی نہ کسی طریقے سے اس دشمن منزل یا کش مکش سے نجات دلانے کی کوشش کرتے ہیں اور کبھی کبھی اس کوشش میں المیہ اور زیادہ غم انگیز شکل اختیار کر لیتا ہے۔ مثال کے طور پر اُن کا افسانہ "گنہ گنہ" کے اگن کنتہ ایجے جہاں برج بلاسی جو دھولہ میں راجہ نندنی کے شوہر دھرم سنگھ کو دیکھتی ہے تو اُس کی آنکھوں میں خون اُترا آتا ہے باپ کی آخری وصیت یاد آتی ہے تو دھرم سنگھ کا خون پینے کو پی چاہتا

ہے۔ راج نندنی کے احسانات کا خیال کرتی ہے تو آنکھوں کے سامنے اندھیرا آجاتا ہے۔ وہ کچھ فیصلہ نہیں کر سکتی اور حقیقت میں فیصلہ دشوار بھی ہے۔ یہی بات پریم چند نے محسوس کی اور دھرم سنگھ نے اس کے گناہ کا بدلہ بالکل دوسرے طریقے سے لیا۔ اس کا نتیجہ یہ ہوا کہ دھرم سنگھ، راج نندنی، پرگھی سنگھ اور دُرگاکنور چاروں کی جانیں صرف اس لئے گئیں کہ برج بلاسی کسی فیصلے پر نہیں پہنچ سکتی تھی۔ ٹریجڈی اور زیادہ غم ناک ہو گئی۔

مجنوں کے افسانے، خواب و خیال، میں نسیم کی محبت کا جانااز دکھایا گیا ہے اس میں اضطراب کو بہت زیادہ دخل ہے۔ دونوں ایک دوسرے کو جان سے زیادہ چاہتے ہیں۔ خصوصاً شریا کی محبت ایسے نقطے پر پہنچ گئی ہے جس کا علاج سوائے وصل کے اور کچھ ہو ہی نہیں سکتا۔ لیکن حالات کی صورت ایسی ہے کہ شریا اور نسیم میں جدائی ہونی ناگزیر ہے۔ چنانچہ یہی ہوتا ہے۔ شریا زبان سے نہ کہے لیکن اس کے دل میں مختلف قسم کے جذبات کا ہيجان اور اضطراب ہے۔ آخر میں وہ انتہائی کش مکش کے بعد جس نتیجے پر پہنچتی ہے وہ اس کی جان لے کر رہتا ہے۔ اور افسانہ حزن و یاس کا مرقع بن جاتا ہے۔

حکیم احمد فوجا کے افسانوں میں کمداری اضطراب کے علاوہ ایک اور بات جس کا خاص طور پر خیال رکھا گیا ہے یہ ہے کہ ہر اہل آب و ہوا کی کوئی نہ کوئی وجہ ہونی چاہیے۔ ان کے افسانوں میں "آمام شاہ کی

بیٹی ” گناہ کی لات “ اور ” اندھا دیوتا “ تینوں میں کردار کی تبدیلی کی معقول وجہ دکھائی گئی ہیں

اپنے افسانوی کرداروں کو ہم اپنے پڑھنے والوں کے سامنے مختلف طریقوں سے پیش کرتے ہیں۔ کبھی بیان سے، کبھی مکالمے سے، کبھی عمل سے، کبھی تحریرات سے اور کبھی اضطراب (Crisis) سے۔ لیکن ان میں سے جو طریقہ سب سے زیادہ عام اور پسندیدہ ہے وہ بیانی ہے۔ ہم اپنے کرداروں کا تعارف اپنے افسانے کے شروع میں مختصر طور پر کرا دیتے ہیں۔ مثلاً مجنوں کے افسانوں میں ”ممن پوش“، ”محبت کا جوگ“، ”مدفن تمنا“ اور ”بیگانہ“۔ پیریم چند کے افسانوں میں ”مامتا“، ”بڑے گھر کی بیٹی“، ”عالم بے عمل“ اور ”آجے کس“ ”صرف ایک آواز“، ”بانکا زمیندار“، ”کرموں کا پھل“، ”مناؤں و سدرشن کے افسانوں میں مسافات“، سجاد حیدر کے افسانوں میں ”کوسم سلطان“ اس طرح کے افسانوں کی مثالیں ہیں۔ ہم صرف پیریم چند کے ایک افسانے کو مثال کے لئے پیش کرتے ہیں۔ اپنے افسانے ”آجے کس“ کے ہیرو منشی رام سیدک کا تعارف وہ افسانے کی ابتدا میں ہم سے اس طرح کراتے ہیں :-

”منشی رام سیدک موضع چاندپور کے ایک ممتاز رئیس

تھے، اور رڈسا کے اوصاف حمیدہ سے بہرہ ور و وسیلہ

مناش اتنا ہی وسیع تھا جتنی انسان کی حاجتیں اور کمزوریاں

یہی ان کی اہلاک اور موروئی جائداد تھی۔ وہ روز عدالت منصفی کے احاطے میں ایک نیم کے درخت کے نیچے کافلات کا بستہ کھولے ایک شکستہ حال بند کی پر بیٹھے نظر آتے تھے۔ اور گرا انہیں کسی نے اجلاس پر قانونی بحث یا مقدمے کی پیروی کرتے نہیں دیکھا، مگر عرف عام میں وہ تختہ مشہور تھے۔ طوفان آئے، پانی برسے، اور لے گریں، مگر غمار صاحب کسی نامراد دل کی طرح وہیں جے رہتے تھے۔ منشی بھی کی قانون دان میں شک نہیں، مگر پاس کی منحوس قید نے انہیں مجبور و معذور کر دیا تھا۔ بہر حال جو کچھ ہو یہ پیشہ محض اعزاز کے لئے تھا۔ ورنہ ان کی گزیران کی خاص صورت قرب و جوار کے بے کس مگر فارغ السہال بیواؤں اور سادہ لوح مگر خوش حال بڑھوں کی خوش معاطی تھی۔ بیوائیں اپنا روپیہ ان کی امانت میں رکھتیں، بوڑھے اپنی پونجی ناخلف لڑکوں کی دست برد سے محفوظ رکھنے کے لئے انہیں سونپتے، اور روپیہ ایک دفعہ ان کی مفتی میں جا کر پھر نکلتا نہیں جانتا تھا۔ وہ حسب ضرورت کبھی کبھی قرض بھی لیتے تھے۔ بلا قرض لے کس کا کام چل سکتا ہے؟“

اتنی تفصیل کے بعد افسانہ شروع ہوتا ہے۔ لیکن یہ تفصیل غیر ضروری نہیں۔ افسانہ نگار نے ان کے متعلق جو کچھ کہا ہے اس سے آئندہ آنے والے واقعات پر بہت روشنی پڑتی ہے۔ ان باتوں کا بیان کرنا ضروری تھا اور ان کا اثر پیدا کرنا اس سے زیادہ ضروری۔ افسانے کی مختصر حد میں رہ کر یہ غیر ممکن تھا، اس لئے اس کی تہید کی مدد سے افسانہ نگار نے اپنا کام نکال لیا اور اس کے بعد منشی جی کی زندگی کے ایک واقعہ کا تفصیلی بیان کر کے اُسے افسانہ نگاری کا ایک عجاز بنا دیا۔

ابتدائی بیانات میں جب گرفتار روشناس کر دیا جائے تو سب سے زیادہ اس بات کا خیال رکھنا چاہیے کہ جو کچھ اس کے متعلق اس جگہ کہا جائے، اس کا تعلق براہ راست افسانے کے پلاٹ، اس کے بنیادی مقصد اور اس کے نتیجے سے ہو۔ ہمیں زیادہ تفصیلات کی اس لئے ضرورت نہیں کہ جب ہم ایک کردار سے اس وقت ملتے ہیں جب اس کی زندگی، اس کی فطرت یا اس کے جذبات کا صرف ایک پہلو نمایاں ہوتا ہے تو ہمیں کیا ضرورت ہے کہ ہم اس کے متعلق اس سے زیادہ کچھ جانیں؟ اگر یہ ضروری بھی ہے کہ اس کی مختلف خصوصیات، مختلف پہلو، مختلف اچھائیاں اور بُرائیاں دکھائی جائیں تو انہیں ایک دم سے نہیں، بلکہ مختلف موقعوں اور مختلف حالتوں میں دکھانا چاہیے۔ اور جہاں تک ممکن ہو ان چیزوں

کو تصور آفرینی کی مدد سے پیش کرنا چاہیے۔ تفصیلات لکھنے والے اور پڑھنے والے دونوں کے لئے بے حد تکلیف دہ ہیں۔ دونوں کی قوتِ تخیل تفصیلات کی وجہ سے مجروح ہوتی ہے۔ ایک کو انتخاب کا موقع نہیں ملتا اور دوسرے کو نامکمل نقوش کو مکمل کرنے کا۔

اپنے کرداروں کی شکل و صورت دکھانے کے لئے بھی حتی الامکان کم سے کم تفصیلات سے کام لینا چاہیے اور اس کی صرف اس مادی یا جسمانی خوبی کا ذکر کرنا چاہیے جس سے افسانے کے عالم یا اس کی تحریک کو خاص تعلق ہو۔ جہاں تک ممکن ہو کسی کے حسن کا تفصیلی ذکر کرنے سے پرہیز کرنا چاہیے۔ اس لئے کہ اس سے بہت سی خرابیاں پیدا ہونے کا اندیشہ ہے۔ پریم چند نے اپنے افسانے ”رانی سازندھا“ میں اردھ سنگھ کی شکل و شبابہت کا جو نقشہ کھینچا ہے وہ صرف اتنا ہے ”اتنے میں دروازہ کھلا اور ایک لمبے قد کا سمیلا جوان اندر داخل ہوا“ ”لمبے قد کا سمیلا جوان“ یہ چار لفظ پڑھنے والے کے سامنے بالکل وہی تصویر پیش کر دیتے ہیں جس کی افسانے کے لئے ضرورت ہے اور جس سے افسانے میں جان نہیں پڑ سکتی۔

بالکل اسی طرح اپنے ہیرو، ہیروئن یا کسی دوسرے کردار کے لباس اور پہناوے کے متعلق ہمیں بھی کسی تفصیلی بیان کی ضرورت نہیں۔ جب صرف ایک آدھ بات کہہ کر وہی اثر پیدا کیا جاسکتا ہے،

بلکہ اس سے کہیں زیادہ، جب تصور حسن کو اس سے کئی گنا دلکش بنا سکتا ہے جتنا وہ ہے تو تفصیل بیکار نہیں تو اور کیا ہے؟ کسی انجان عورت کے حسن کا ذکر صرف اتنا کہہ کر بھی کیا جاسکتا ہے کہ مجھ کو اس کے ذہن میں مالن کی لڑکی کی جو تصویر تھی اس کو رہبھلے کوئی مناسبت نہ تھی۔ اس مجلے کے کہنے کے بعد ہمارا تصور ہمارے سامنے جو کچھ پیش کرتا ہے وہ کسی تفصیل کے ذریعے سے ممکن نہیں، جب افسانہ نگار کسی رومانی جذبے میں ڈوب کر کہتا ہے: اس نے سولہ سنگار کئے ہیں، مانگ موتیوں سے بھروائی ہے، کلائی میں بیاہ کانگن باندھا ہے، پاؤں میں سرخ مہندی رچائی ہے اور گلناری جوڑا زیب تن کیا ہے۔ زندہ اور جاندار تخیل اس مختصر بیان سے بھی جو تصویر اپنے ذہن میں قائم کر سکتے ہیں وہ تفصیل کے ذریعے ممکن نہیں۔

ہم کرداروں کو بیانات کی مدد سے پیش کرنے کے علاوہ ان کے متعلق لوگوں کو جو کچھ بتانا چاہتے ہیں اس میں مکالمے اور حرکت سے بہت زیادہ مدد لیتے ہیں۔ وہ جو کچھ کہتے ہیں، جو کچھ کرتے ہیں وہی اصل چیز ہے جس کی مدد سے ہم ان کے متعلق کوئی مائے قائم کرتے ہیں۔ عمل یا حرکت تو قریب قریب ہر افسانے میں ہوتی ہے۔ اس کے بغیر کوئی افسانہ مشکل سے افسانہ بنتا ہے۔ کس وقت کس کردار نے کیا کیا؟ اور حقیقتاً اُسے کیا کرنا چاہیے تھا؟ اس نے جو کچھ کیا

عام طور پر لوگ کرتے ہیں یا نہیں؟ یہ اور اس قسم کے اور سوال ہیں جو اس سلسلے میں ہمارے ذہن میں پیدا ہوتے ہیں اور انہیں سوالوں کا صحیح جواب کسی کردار کے جانچنے کا صحیح معیار ہیں۔ اس لئے افسانوی کردار جو عمل یا حرکت کرے اس کے لئے پہلی ضرورت یہ ہے کہ وہ فطری معلوم ہو۔ دوسری اس سے زیادہ اہم بات یہ ہے کہ وہ ہمیشہ ایک بلند نمونہ پیش کرے۔ عمل یا حرکت کے متعلق کچھ زیادہ لکھنے کی ضرورت نہیں لیکن مکالمے کو جو اہمیت کرداروں کی تخلیق اور ان کی تعمیر میں حاصل ہے۔ اس کے لئے ضروری ہے کہ اس کے متعلق ذرا تفصیل سے کچھ کہا جائے۔

مکالمے کے لئے بھی دوسری چیزوں کی طرح ضروری ہے کہ وہ حقیقی معلوم ہو۔ افسانہ نگار دو کرداروں میں مکالمہ کرتا ہے تو وہ بالکل ویسا ہی ہونا چاہیے جیسا کہ اصل زندگی میں۔ اُسے کم از کم ایسا فرما ہونا چاہیے کہ بڑھنے کے بعد پڑھنے والا اُسے غیر ممکن نہ سمجھے۔ اس کے ایک ایک لفظ میں حقیقت اور اصلیت کی بو آتی ہو۔

مکالمے میں حقیقت اور اصلیت اس وقت تک نہیں پیدا ہو سکتی جب تک اس کے لفظ لفظ سے اس بات کا پتہ نہ چلے کہ اس کا کہنے والا کون ہے۔ افسانوی گفتگو کو اپنے کردار کی فطرت کے بالکل مطابق ہونا چاہیئے۔ تاکہ اس کے منہ سے نکلے ہوئے لفظ اس کی زبان سے اجنبی معلوم نہ ہوں۔

جب افسانہ نگار اس بات کا خیال رکھے گا تو اس کے لئے ساتھ ساتھ اس بات کا خیال بھی ضروری ہو جائے گا کہ کرداروں کے مکالموں میں انفرادی اور امتیازی شان پیدا ہو۔ ہر مکالمہ انسان کے مخصوص کیرکٹر اور اس کی فطرت میں ڈوب کر نکلتا ہے۔ اس لئے بے حد ضروری ہے کہ ہر مختلف کردار کی گفتگو خواہ وہ کسی حالت میں ہو، وہی انفرادی شان رکھتی ہو، اس میں بھی وہی امتیاز ہو جو خود اس کردار کی ہستی اور حقیقت کو دوسروں سے الگ کرتا ہے۔ اس کی گفتگو کی یہ خصوصیت اس قدر نمایاں رہنی چاہیے کہ جو شخص اس کی گفتگو ایک مرتبہ سن چکا ہے۔ وہ اس کی گفتگو سن کر بلا بتائے بھی سمجھ جائے کہ یہ گفتگو اسی شخص کی ہے۔ اس کے سوا کسی دوسرے شخص کی گفتگو میں یہ خصوصیت موجود نہیں ہو سکتی۔ کرداروں کے مکالموں میں امتیازی شان پیدا نہ ہو سکنے کی سب سے بڑی وجہ یہ ہے کہ افسانہ نگار اپنے کرداروں کی فطرت پر اچھی طرح عبور کئے بغیر انہیں ہمارے سامنے پیش کرنے کی کوشش کرتے ہیں جس شخص یا جس چیز کے متعلق وہ خود کچھ نہیں جانتے اس کا تعارف دوسروں سے کس طرح کر دیا سکتے ہیں؟ جس شخص کی فطرت اور افعال نے ان پر کوئی خاص اثر نہیں ڈالا ہے اس کے ذکر سے وہ دوسروں پر کسی طرح اثر نہیں ڈال سکتے۔ یہی وجہ ہے کہ ان کے پیش کئے ہوئے مکالموں میں انفرادی شان نہیں ہوتی اور اس کے بغیر اثر کا

پیدا ہونا غیر ممکن ہے۔

انسانے میں افسانہ نگار جو مکالمہ پیش کرتے ہیں اُسے اپنے نزدیک زیادہ سے زیادہ فیض بنانے کی کوشش کرتے ہیں اور اس کوشش کی وجہ سے وہ فطرت سے دُور ہو جاتا ہے۔ اس لئے کہ انسان اپنی عام زندگی کی گفتگوؤں میں فصاحت اور بلاغت کی بلندیوں کی پروا کئے بغیر آنا دانا گفتگو کرتا ہے۔ اس لئے اس قسم کی بناوٹی گفتگوئیں کبھی فطری اثر نہیں پیدا کر سکتیں۔ اس لئے افسانہ نگار کو چاہیے کہ جہاں وہ اپنے مکالموں میں انفرادیت پیدا کرنے کی کوشش کرتا ہے وہاں اس بات کا بھی خیال رکھے کہ وہ جس مخصوص جماعت کے فرد کی گفتگو لکھ رہا ہے اس کا طرز گفتگو کیسا ہے۔ اس جماعت یا گروہ کے لوگ عموماً کس قسم کی گفتگو کرنے کے عادی ہیں؟ اس کے بغیر مکالمہ ایک بے جانی سی چیز ہے۔

مکالمے میں حقیقت نگاری کا خیال رکھنا اس لئے اور بھی زیادہ ضروری ہوتا ہے کہ اکثر ہم مکالمے ہی کے اندھے کرداروں کی ذہنی کیفیت، جذبات کی بلندی و پستی اور ان کے ہیجانات و اضطرابات کا پتہ لگاتے ہیں۔ اگر مکالمہ فطری نہیں ہوگا، اس میں انفرادی شان نہیں ہوگی، اس میں اس مخصوص جماعت کے افراد کی خصوصیات کا خیال نہیں کیا جائے گا تو مکالمے سے ہم جذبات و

خیالات کا اندازہ ہرگز نہیں لگا سکتے۔

افسانوی مکالمے کے لئے حقیقت اور اصلیت نگاری کی قید لگا دینے کے بعد ممکن ہے کہ افسانہ نگار اُسے اپنا ایمان سمجھنے لگیں۔ انہیں یہ خیال ہو کہ اس راہ سے ادھر ادھر قدم رکھنا ایک گناہ عظیم ہے اور اس لئے حقیقت اور اصلیت کے اس بُری طرح پیچھے پڑ جائیں کہ افسانے کی فنی اور شاعرانہ لطافتیں نصرت ہو جائیں اس لئے اس جگہ یہ کہہ دینا ضروری ہے کہ فن کی تکمیل کے لئے ہمیں حقیقت کو ہمیشہ فن کا تابع رکھنا پڑتا ہے اور مکالمہ نگاری کا فن ہمیں یہ بتاتا ہے کہ عام گفتگو جو حقیقت کے رنگ میں ڈوبی ہوئی ہو ہمارے لئے دلچسپی نہیں پیدا کر سکتی۔ ہم افسانے میں کرداروں سے اس حالت میں ملتے ہیں جب وہ اپنی زندگی کی کسی بلند یا اہم منزل پر ہوتے ہیں۔ ان کے جذبات، احساسات، افعال اور کردار ہر چیز میں اس موقع پر ایک انفرادی خصوصیت ہوتی ہے۔ اس لئے ہم ایسے ہی مکالموں کو پسند کر سکتے ہیں جو جذبات کے اضطراب اور دل و دماغ کی امتیازی حالتوں میں ان کی زبان سے نکلے ہیں۔ یہی وجہ ہے کہ پڑھنے والے بالکل عام مکالموں کو کسی طرح پسند نہیں کرتے۔

اسی وجہ سے طویل مکالمے بھی پسند نہیں کئے جاتے۔ اس لئے کہ دل و دماغ زیادہ دیر تک اس حالت میں نہیں رہ سکتے کہ

ان کے اخراجات میں ڈوبا ہوا ہر لفظ جو زبان سے نکلے ایک خاص دلچسپی اور اثر کے ساتھ سنا جائے۔ اس لئے مکالموں میں ہمیشہ انتخاب کی ضرورت ہے۔ کون سی بات کہنی چاہیے؟ کس کا کہنا ضروری ہے؟ کس بات کا کہنا غیر ضروری ہے؟ اور کس کے کہنے سے دلچسپی بوجائے بڑھنے کے کم ہو جائے گی؟ ان سوالات کو ذہن میں رکھے بغیر افسانہ نگار مکالمے کو دلچسپ اور فطری نہیں بنا سکتا۔

حقیقت نگاری کے سلسلے میں یہ بات کہنی بھی ضروری ہے کہ افسانے کے کرداروں کو اپنے مکالموں اور گفتگو میں ایسا ہرگز نہیں معلوم ہونا چاہیے جیسے وہ حقیقت میں ہیں۔ یعنی اُن کی سطح ویسی نہیں ہونی چاہیے جیسی وہ معمولی زندگی میں ہوتی ہے۔ اس کی ایک وجہ یہ ہے کہ ہم اگر حقیقی زندگی میں کسی شخص کے کسی عیب سے واقف ہیں تو اس کے ساتھ اس کی دوسری خوبیوں کو بھی جانتے ہیں۔ اس کے اس عیب کو ہمیشہ نیکیوں اور خوبیوں کے ساتھ دیکھتے ہیں تو اس کا شدید احساس کم ہو جاتا ہے۔ لیکن افسانے میں یہ بات ممکن نہیں، اس لئے جن خوبیوں کا ذکر نہیں کیا گیا اور جن سے افسانہ بڑھنے والا واقف نہیں ہے، ان کی کسی طرح پوری کی جاسکتی ہے کہ جب مکالموں کے ذریعے ہم کسی کردار کے کسی عیب کو پیش کرنے لگیں تو اُسے ذرا ہلکا کر دیں۔ آج کل کے افسانوں کے مکالموں میں جہاں اوپر کی بیان کی ہوئی باتوں کی کسی یا شدت کی وجہ سے

نقص پیدا ہو جاتے ہیں وہاں ایک خاص چیز جو اچھے اچھے افسانہ نگاروں کے یہاں بھی نظر آتی ہے یہ ہے کہ وہ مکالموں میں کرداروں کی زبان سے اپنے مخصوص نظریات اور اپنا فلسفہ حیات اس طرح نکھواتے ہیں کہ ان میں خشک فلسفیت کے سوا کچھ اور نہیں ہوتا۔ عاشق و معشوق محبت کی باتیں کر رہے ہیں۔ دونوں کے جذبات لطیف احساسات سے معمور ہیں۔ لیکن ان کی زبانیں وہ کہہ رہی ہیں جو افسانہ نگار نے ایک خشک فلسفی کی طرح سوچا ہے یا کسی خشک فلسفے کی کتاب میں پڑھ کر سیکھا ہے۔ کس قدر غیر فطری اور غیر شاعرانہ بات ہے! ہمارے افسانہ نگاروں میں قیسی، مجنوں اور مست از مفتحی کے یہاں یہ چیز کہیں کہیں بے حد نمایاں ہو جاتی ہے۔

مختصر طور پر ہم مکالمے کے متعلق یہی کہہ سکتے ہیں کہ جہاں تک اس سے کرداروں کے خیالات، جذبات، احساسات، تخصیص ذہنی کیفیات، ہیجانیت اور اضطرابات کو لفظی جامہ پہنانے کا کام لیا جاتا ہے اس میں انفرادیت، حقیقت، اصلیت اور اختصار کے علاوہ افسانوی دلکشی، شاعرانہ لطافت اور نغمیات کو دخل ہونا چاہیئے۔ اور سب سے زیادہ یہ کہ اسے فن کا تابع ہونا چاہیئے۔ افسانوں کے کرداروں کی خصوصیات اور ان کی حقیقت کو نمایاں کرنے کے لئے ہمیں اور چیزوں کے علاوہ عمل اور مکالمے سے

بہت مدد لینی پڑتی ہے۔

ایک خاص چیز جو افسانوں میں ان کی مخصوص انفرادی خصوصیت کی حامل ہوتی ہے وہ خود ان کے نام ہیں۔ افسانوں کے کرداروں کے نام زیادہ سے زیادہ قصورنا ہونے چاہئیں۔ جس قسم کے واقعات، جذبات اور افعال سے کرداروں کو مخصوص کیا جائے، اس کا اندازہ ان کے ناموں سے بھی ضرور ہونا چاہیے۔ ثریا، ریحانہ، بلقیس، نجمہ، شاہدہ، شانتی، کملا، پریم کنور وغیرہ ایسے نام ہیں جو صرف محبت اور رومان کے افسانوں کے لئے موزوں ہو سکتے ہیں۔ شاہد، نسیم، کنور، کنہیا صرف کسی عشقیہ افسانے کے ہیرو بننے کے لئے زیادہ موزوں معلوم ہوتے ہیں۔ پرتھی پال سنگھ، اسد، دلاور خاں، چھتر پال بہادر، استقلال اور انتقام کے جذبے میں ڈوبے ہوئے بہادر سپاہیوں کے نام ہو سکتے ہیں۔ شاہد کو کسی میدان جنگ کا ہیرو بنانا، ثریا کو کسی خوں ریز جنگ کے نظاروں کے درمیاں کھڑا کر کے اس کی زبانی سے جوش اور دلوے میں ڈوبے ہوئے پیغام نکلوانا افسانہ نگاری کے فن کے لئے موزوں نہیں۔ پریم کنور اور شانتی صرف پریم دس میں ڈوبے ہوئے گیت گاتی ہوئی، بات بات میں آنسو کے موتی بہاتی ہوئی زیادہ بھلی معلوم ہوں گی مگر بلا اس کے کوئی سارندھا یا براندا صرف اس وقت زیادہ بھلی لگتی ہے۔ جب اُسے تلواروں کی جھنکار میں پریم کے گھنگرو بجتے ہوئے سنا!

دیں۔ گھوڑوں کی ہنہناہٹ اور ہاتھی کے چنگھاڑ کے درمیان کسی مرتے ہوئے بہادر سپاہی کی چیخ اُن کے کانوں میں امرت رس کی بوندیں ٹپکائے۔ غرض ہر نام اپنے ساتھ کچھ خصوصیتیں رکھتا ہے۔ اس کی آواز میں ایک اثر ہے اور وہ اثر اس وقت زیادہ سے زیادہ موزوں بن سکتا ہے جب اس نام کی آواز کے ساتھ ہمارے کان اسی قسم کی بازگشت بھی سن سکیں۔

نئے افسانے کے فن سے پہلے کردار نگاری کے تین طریقوں کا رواج بہت عام تھا۔ پہلے طریقے سے کہانی کے واقعات کی رفتار کے ساتھ ساتھ رفتہ رفتہ کردار کی سیرت اور شخصیت کا نقش خود بخود ابھرتا رہتا ہے، یہاں تک کہ جب کہانی ختم ہوتی ہے اور واقعات اپنی آخری حد تک پہنچ جاتے ہیں تو کرداروں کی صحیح اور مکمل تصویر ہمارے سامنے ہوتی ہے۔ دوسرا طریقہ یہ ہے کہ افسانہ نگار افسانے کے بالکل ابتدائی حصے میں کردار کا تعارف ہم سے کرا دیتا ہے۔ اس کے بعد کچھ واقعات یکے بعد دیگرے پیش آتے ہیں اور ہم اس متعارف کردار کو ان واقعات اور مخصوص حالتوں میں عمل کرتا دیکھتے ہیں اور اس طرح ان واقعات سے کردار کی سیرت اور شخصیت کے اُن سارے پہلوؤں کی تائید ہوتی رہتی ہے جن کا ذکر افسانہ نگار ہم سے کر چکا ہے۔ تیسرا طریقہ ان دو طریقوں کا امتزاج ہے۔ افسانہ نگار کردار کے متعلق تھوڑی سی باتیں ہمیں بتا دیتا ہے اور اس کے بعد

کہانی کے واقعات شروع ہو جاتے ہیں۔ واقعات ہوتے جاتے ہیں اور کردار کی شخصیت کا خاکہ زیادہ واضح اور بڑھتی ہوئی ہوتا رہتا ہے۔ یہاں تک کہ جب افسانہ ختم ہوتا ہے تو کردار ہیں جانی پہچانی شخصیتیں معلوم ہونے لگتے ہیں۔

نفیسات کے پیدا کئے ہوئے نئے فن نے کردار نگاری کے اس پیرا نے نیچ کو بدل دیا ہے۔ پہلا فرق تو یہ ہوا ہے کہ لکھنے والوں نے اپنی کہانی کی حدود کو صرف ایک فرد کی ذات تک محدود اور مخصوص کر لیا ہے۔ کہانی کے سارے ماحول، اس کے مقصد اور تاثیر کی بنیاد اسی ایک فرد کے ذہن کی شعوری کیفیت پر رکھی جاتی ہے۔ ”شعور کی رو“ اس ایک کردار کی ذہنی کیفیت کا خاکہ ہمارے سامنے پیش کرتی ہے۔

نئے زمانے میں زندگی ایک انتشار اور اضطراب میں مبتلا ہے انسان کو اپنے اُمادوں پر، اپنی زندگی اور اخلاق کی قدروں پر بھروسہ نہیں، وہ انہیں برابر ہٹتے دیکھ رہا ہے۔ وہ ان پرانی قدروں کی جگہ نئی قدروں کو اپنانا چاہتا ہے۔ لیکن نئی قدروں میں استواری اور استقلال نہیں اور اس لئے زندگی کے منجدھار میں کھڑے ہوئے انسان کے قدم ڈمگمانے لگتے ہیں۔ اس کی سمجھ میں نہیں آتا کہ کس چیز کا سہارا لے کر اور کس کے بھروسے پر اس منجدھار سمندر میں قدم رکھے۔ اسی بے اطمینانی اور انتشار کی حالت میں وہ حقیقت کی دنیا

سے بھاگ کر ایک ذہنی دنیا میں جا کر بس رہنا کتنی آسان بات ہے۔ نیا افسانہ اس مضطرب، غیر مطمئن دنیا سے بھاگ کر اپنی شخصیت میں بس جانے کی کوشش کرنے والے افسانہ کے ذہن کی مصوری کرتا ہے۔ حقیقت کی دنیا سے بیزاری اور کوفت اور اس کے بدلے میں کسی بہتر تخیلی دنیا کی تلاش؛ نئی دنیا کا انسان اس تخیل کی دنیا میں بسنا چاہتا ہے۔ اور اس تخیل میں بس کر وہ اپنے ماضی کو حال میں لا کر کھڑا کرتا ہے۔ جو کچھ اب نظر آتا ہے، اس کے تصور سے گزری ہوئی تصویریں خود بخود آنکھوں میں پھر لے گئی ہیں۔ ایک تصویر سے دوسری تصویر بنتی ہے، ایک نقش سے دوسرا نقش ابھرتا ہے اور اس طرح یہ بہت سی تصویریں اور بہت سے نقش یوں ایک دوسرے میں گھل جاتے ہیں کہ انہیں ایک دوسرے سے الگ کرنا ممکن نہیں ہوتا۔ ان میں کوئی منطقی تسلسل اور ربط بھی نہیں پیدا کیا جاسکتا۔ شعور کی رو کی حیثیت ایک سیال مادے کی سی ہے کہ اُسے جہر راستہ ملتا ہے بھنے لگتا ہے۔ انسانی خیال اُسے کہاں سے کہاں لے جائے، اس کا علم پہلے سے کسی کو بھی نہیں ہوتا۔ بات سے بات پیدا ہوتی ہے۔ خیال خیال کو جگہ دیتا ہے، ایک لفظ، ایک ہلکا سا اشارہ، ایک منظر، کسی گزرے ہوئے اہم واقعے کی یاد تازہ کر دیتا ہے اور اس طرح جوں جوں حال اور ماضی کی کڑیاں ایک دوسرے سے ملتی جاتی ہیں ہم ایک خاص فرد یا کردار کے متعلق بہت سی باتیں جانتے

رہتے ہیں، یہاں تک کہ جب ذہن کسی نقطہ پر آکر رک جاتا ہے اور خیال اُٹا کر کچھ سوچنے سے انکار کر دیتا ہے تو حال اور ماضی کا سلسلہ منقطع ہو جاتا ہے۔ کہانی جیسے یہاں آکر ختم ہو جاتی ہے اور اس غاتے تک ہم اس فرد کے متعلق اتنی باتیں جان لیتے ہیں کہ اس کے کردار کا صحیح تصور کرنے میں ہمیں کوئی دقت نہیں ہوتی۔ یہیں اس کردار کے گزرے ہوئے ماحول اور موجودہ حالت سے اس کی سیرت کے متعلق کوئی رائے قائم کرنے میں سہولت ہوتی ہے۔

کردار نگاری یا سیرت کشی کا یہ نفسیاتی طریقہ اب ناولوں اور افسانوں میں بہت عام ہوتا جا رہا ہے اور اس طریقے نے افسانہ نگاری کے فن میں زبردست تبدیلیاں کی ہیں۔ افسانہ نگاروں کو اب انسانی ذہن کے مطالعے میں نظر کی گہرائی اور فکر کی صفائی سے کام لینا پڑتا ہے۔ اگر یہ دونوں باتیں نہ ہوں تو شعور کی رو سے افسانے کی رفتار اور اس کی ترتیب میں جو ظاہری بے ربطی پیدا ہو جاتی ہے وہ پڑھنے والے کے ذہن کو ایسے الجھا دے میں مثبت لا کر دے کہ اس کے لئے کردار کے متعلق کسی صحیح نتیجے پر پہنچنا غیر ممکن ہو جائے۔ نظر کی گہرائی اور فکر کی صحت اس بے ربطی میں بھی ایک خاص قسم کا فنی ربط اور تسلسل پیدا کرتی ہے اور مجموعی طور پر یہ بغیر پلاٹ، یا متعدد چھوٹے چھوٹے پلاٹوں سے بنا ہوا افسانہ ایک مجموعی تاثیر پیدا کرتا ہے۔

نفسیاتی فن کا یہ نیا نظریہ بدلے ہوئے زمانے کا پیدا کیا ہوا ہے اور افسانہ نگاروں نے اُسے بدلے ہوئے حالات کی مصوری کے لئے استعمال کیا ہے۔ اس کے استعمال سے پلاٹ کی روایتی حیثیت میں بھی نمایاں تبدیلی ہوئی ہے اور سیرت کشی کے طریقے میں بھی خصوصاً سیرت کشی پر اس کا اثر بہت گہرا ہے۔ اب افسانہ نگار سیرت کشی کے فرسودہ طریقے میں تبدیلی کرنے پر مجبور ہوا ہے اور یوں یہ فن اس بلند سطح پر پہنچا ہے جہاں اب تک اس کی رسانی نہیں ہوئی تھی۔

افسانہ اور رومان

ادب بہت سے لفظوں اور اصطلاحوں کی طرح، ہماری زبان اور ادب میں رومان اور رومانیت کے الفاظ احتیاط اور توجہ کے ساتھ استعمال نہیں ہوتے اور اس کے باوجود کہ ہم کبھی کبھی ان اصطلاحوں کو، خصوصیت سے رومانیت کی اصطلاح کو اس علمی اور فلسفیانہ مفہوم میں بھی استعمال کر لیتے ہیں جو اس کے ساتھ وابستہ ہے ہمارے ذہن نے پوری طرح اس لفظ کی علمی اور فلسفیانہ حیثیت کو قبول نہیں کیا اور اس کا نتیجہ یہ ہے کہ ہمارا ادب حقیقت میں ادب اور رومانیت کے اُس صحیح رشتے سے واقف نہیں ہوا جس کی بدولت ادبی اور فنی تخلیقات میں ایک خاص رنگ بھی پیدا ہوتا ہے اور خاص طرح کی جذباتی اور رومانی کشش بھی آتی ہے۔ رنگوں کی یہی بولچھوٹی اور دلآویزی اور جذباتی اور رومانی کشش ہے جس

نے زندگی کے ہر دور میں فنکاروں اور ادیبوں کو اس تصور کی طرف مائل کیا ہے جسے ہم نے رومانیت کا اصطلاحی نام دیا ہے اور جو حقیقت میں ادیبوں اور فن کی اصطلاح سے پہلے عام انسان کے دل کی آواز بن کر فضا کو معمور و منور کر چکا ہے۔

لیکن سوال یہ ہے کہ یہ ”دل کی آواز“ ہے کیا؟ اور دل کی آواز کی گونج ہمیں ادب اور فن میں کس کس انداز میں سنائی دیتی ہے اور کس کس طرح اس نے دل کے گوشوں سے نکل کر ادب اور فن کی جلوہ گاہ میں جگہ پائی اور پھر فلسفہ و حکمت کے ایوانوں میں باریابی حاصل کی ہے۔

مغرب کے ملکوں میں انگلستان، جرمنی اور فرانس اس تحریک کے آغاز اور مرکز رہے ہیں اور انہیں ملکوں میں بعض چیزوں کے ردِ عمل نے اس سے (یعنی رومانیت سے) تعلق رکھنے والے تصورات کو جنم دیا ہے۔ انگلستان میں رومانیت کی تحریک بعض نعرے اپنے ساتھ لے کر آئی — ”فطرت کی طرف لوٹو“ — ”سادہ فطری جذبات کی طرف رُخ کرو“ — ”آباؤ اجداد کی تابانی“ کی تہذیب، اُن کے رسوم اور اُن کے طبع و طریقوں میں پناہ تلاش کرو۔“

جرمنی میں رومانیت کی رنگینی اور حرارت گوتے، لسنگ، اعدہ شیلر کے کلاسیکی سکون کا ردِ عمل تھی اور اس لئے رنگینی اور حرارت

کے رس میں ایک طرح کا معصومانہ جوش و خروش تھا۔ نادان، کمسن اور معصوم بچوں کی طرح محسوسات کی دنیا میں بے خوف و ہراس جذب ہو جانے کی تمنا اور طلسم و افسوں کے آن دیکھے جہانوں میں پروانہ کرنے کی آرزوئے بے پایاں۔

فرانس میں ادب و شعر کی رومانیت، بیان و اظہار کو کلاسیکی تکلف اور تصنع سے نجات دلانے اور آزاد کرنے کی ایسی تحریک تھی جو حسنِ سادہ کو اپنی پُرکاری سے دلوں کو تسخیر کرنے اور ان میں تاثیر کی حرارت و التهاب پیدا کرنے کا درس دیتی تھی۔

ان تین تحریکوں میں خاصا بُعد بھی ہے اور قرب بھی اور قرب بھی اور بُعد کے ان درمیانی فاصلوں میں مفہوموں کی انتہائی پچک بھی ہے۔ اور معانی کی حدود و وسعت بھی۔ رومانیت آرنفل اور متناؤں کے جوش و خروش کا نام بھی ہے۔ جذبات و احساسات کی سادگی، معصومیت اور پاکیزگی کا نام بھی۔ نفس کو اس کے قید و بند سے آزاد کرانے کی کوشش بھی اور اس قید و بند سے نجات دلا کر طلسم و اسرار کی ایک دنیا کو اپنانے کی تعلیم بھی۔ یہاں نظرِ حسن کی طالب و جو یا بھی ہے اور حسن میں ایک انوکھے پن اور ایک وارفتگی کا نظارہ کرنے کی آرزو مند بھی۔ اور لطف یہ ہے کہ ان میں سے کوئی ایک تصور بھی بجائے خود رومانیت کے پورے مفہوم پر حاوی نہیں۔ ہر مفہوم میں ایک خاص ذہن یا نفس کی محدود متناؤں کا عکس ہے۔ ہر نظر جس چیز میں تسکین

کا تصور کرتی ہے وہی چیز اُسے دوسری چیزوں سے زیادہ اپنا اور پس دھائی دینے لگتی ہے۔ گویا تسکین کا یہ سامان حقیقت میں کسی ایک چیز یا کسی دوسری چیز میں نہیں بلکہ انسان کی نظر میں ہے جو ایک خاص انداز سے چیزوں کو دیکھتی ہے، اور دل کی اس کیفیت میں ہے جسے ہر جگہ وہی جلوہ نظر آتا ہے جس سے دل معمور ہو۔ گویا رومانیت کسی ایک چیز یا چند خاص چیزوں کے مجموعے کا نام نہیں بلکہ ان چیزوں کو ایک خاص طرح دیکھنے اور ایک خاص طرح محسوس کرنے کا نام ہے اور اسی نے فلسفہ و حکمت نے اسے اپنا موضوع بنا کر اس کی تاویلیں پیش کی ہیں۔ ان تاویلوں میں اس چیز کی توضیح ہے جسے ہم رومانیت یا رومانی مزاج کہہ سکتے ہیں۔

(Walter Pater) نے رومانی مزاج یا رومانی روح کی وضاحت کرتے ہوئے خیرت اور احساسِ حسن کو اس مزاج یا روح کے بنیادی اور لازمی عناصر قرار دیا ہے۔ انسان حیرت اور استعجاب کے جذبے اور احساس کے ساتھ ان چیزوں کی جستجو کرتا ہے جن میں اُسے حسن نظر آتا ہے اور اُسے اس جستجو اور سرگردانی میں ایک شرد محسوس ہوتا ہے، ایک لذت کا احساس ہوتا ہے۔ احساسِ حسن کے بعد حسن کی جستجویں نکلتا اور اُسے حاصل کرنے کو اپنا مقصد بنانا، یہ اس رومانی مزاج کا دوسرا پہلو ہے۔ حسن، ایک ایسا سن جو اپنی رعنائی میں شہر داد دلاتا ہے، اس تلاش کا مطلق نظر ہے اور اسی

لئے اس کے حصول کے لئے نظر بے تابی تختیل کی بلند پرمانیوں کا سہا ملادھونڈتی ہے اور یہ تختیل اُسے ایک ایسی دنیا میں لے جاتا ہے جو ہماری دُنیلے آب و گل سے مختلف بھی ہے اور دُنلے بھی جس کے صبح و شام اس دنیا کے صبح و شام سے زیادہ رنگین، دل فوٹہ اور دیرپا ہیں اور اس دُور کی دنیا میں، جو امکان کی سرحدوں سے پرے ہے دل کی بے تابی کو تسلط آتا ہے۔ گویا اس روحانی مزاج اور روح کی بنیادی خصوصیت حیرت و استعجاب ہے اور حسن کا بے پایاں احساس۔ دوسری خصوصیت، ایسے حسن کی جستجو جو اپنی خصوصیتوں میں غیر معمولی ہو اور تیسری خصوصیت تختیل کی کارفرمائی، جس کی بدولت خیال کی ایک دلکش دنیا بنتی ہے۔

فلسفی ہیگل نے فن کی ارتقائی منزلوں کا ذکر کرتے ہوئے جہالت میں رومانیت کا ایک خاص درجہ مقرر کیا ہے۔ وہ کہتا ہے کہ فن اپنی ارتقائی منزلوں میں تین واضح مراحل سے گزرتا ہے۔ پہلا مرحلہ وہ ہے جس میں فن کی صورت مرکزی اور اشاعتی ہوتی ہے۔ اس مرحلے پر مادی عنصر، روحانی عنصر پر غالب رہتا ہے۔ دنیا میں فن تعمیر یا عمارت سازی کا فن عموماً اس مرحلے پر آکر ٹھہر جاتا ہے اور یہی مرحلہ اس کا آخری مرحلہ اور بھی منزل اس کی آخری منزل ہوتی ہے۔ فنی ارتقا کا دوسرا مرحلہ وہ ہے جسے اصطلاحاً کلاسیکی مرحلہ یا منزل کہا گیا ہے اس مرحلے پر پہنچ کر فن کے مادی اور روحانی عناصر میں توازن پیدا ہوجاتا

ہے اور ماترے کی ٹھوس قدریں رُوح کی نازک اور لطیف قدروں سے ہم آہنگ ہو کر اس میں زیادہ وقار پیدا کر دیتی ہیں۔ ہیگل کے نزدیک فن کی اس منزل ارتقاء کی بہترین نمائندگی بت تراشی کے فن میں ہوتی ہے۔ فنی تجربے کا تیسرا مرحلہ یا اس کی ترقی کا بلند ترین درجہ اور مقام وہ ہے جب مادی عنصر رُومانی عنصر کا تابع نظر آتا ہے اور جمال کی قدریں جلال کے مظاہر پر غالب آکر اُسے نظر نوازا اور دل نشین بنا دیتی ہیں۔ فن کی اس منزل بلند کا نام رومانی منزل ہے۔ موسیقی، مصوری اور شاعری کا مقام یہی ہے۔

ہیگل کی یہ تقسیم جمالیات اور فنون کی تاریخ میں مدتوں تک بحث کا موضوع بنی رہی ہے اور ہیگل کے نظریات سے اختلاف کرنے کے باوجود ماہرین نے اُسے بنیادی طور پر تسلیم کیا ہے۔ ماہرین کے نزدیک ہیگل کے خیالات میں تھوڑی سی ترمیم کی گنجائش ہے۔ اس کے باوجود جمالیاتی تجربے اور تخلیق کی ہر بحث کے لئے یہ تقسیم بڑے اچھے نقطہ آغاز کا کام دیتی ہے۔ اس کی سب سے بڑی خوبی یہ ہے کہ اس نے کلاسیکی اور رومانی فن کے جو ماحول مقرر کئے ہیں۔ اور ان کی جو خصوصیات بیان کی ہیں انہیں ہم آج بھی اپنے فکر اور احساس کا رہنما بنا سکتے ہیں اور اس رہنمائی کے سہارے کلاسیکی اور رومانی فن کی ابھی اور بڑی دونوں خصوصیتیں واضح طور پر پہچان سانسے سجاتی ہیں۔

ہم جب کسی فنی تخلیق کے ساتھ یا مختلف فنی تخلیقات کے ساتھ کلاسیکی کی صفت استعمال کرتے ہیں تو ہمارا ذہن فوراً ایک خاص طرح کی سنجیدگی، متانت، وقار اور عظمت، جذبے اور احساس کی بلندی اور پاکیزگی اور اظہار و اسلوب کی رفعت اور تکمیل کی طرف منتقل ہوتا ہے۔ گو ان صفات کے پیچھے ایک خاص طرح کے تکلف اور قصع کی جھلک دکھائی دیتی ہے۔ ایسا تکلف و قصع جو حرارت اور گداز سے محروم و نا آشنا ہے۔

اس کے مقابلے میں رومانیت اپنے جلو میں حرارت، گداز، آزادی اور خاص کی صفات لے کر آتی ہے۔ گو ان صفات پر کبھی کبھی بے باکی اور تختیل کی بے راہ روی کے بادلوں کا سایہ بھی دکھائی دیتا ہے۔

رومانیت کے یہ گونا گوں تصورات دنیا کے تمام فنون میں مختلف صورتوں میں نمایاں اور عکس انداز ہوتے رہے ہیں۔ اور مختلف ملکوں اور مختلف زمانوں میں ایک مخصوص فضا اور ماحول اور اس فضا اور ماحول کے پیدا کئے ہوئے نفسیاتی اثرات نے گونا گوں شکلیں اختیار کی ہیں۔ رومانیت کی ان گونا گوں شکلوں میں جہاں ایک طرف کسی مخصوص زمانے کے مزاج کا پر تو نظر آتا ہے، دوسری طرف ان فن کاروں کے مزاج اور رنگ طبیعت کے بھی اپنا اثر ڈالا ہے جو مختلف فنی تخلیقات کے خالق بنے ہیں۔ یہی وجہ

ہے کہ جب ہم رومانیت کے قصور کا جائزہ لینے بیٹھتے ہیں تو ہمیں یہ سوچنا اور دیکھنا پڑتا ہے کہ جائزہ لیتے وقت کس خاص مقام کس خاص زمانے اور کس خاص صنف فن کی رومانیت ہمارا مقصود ہے۔ اس لئے کہ رومانیت نے جہاں ایک طرف اپنے ساتھ بعض ایسے مفاد ہم وابستہ کر لئے ہیں جن کا عکس فن کی ہر صنف میں نظر آتا ہے وہاں دوسری طرف ہر صنف کے رشتے کے ساتھ اس کے بعض پہلو زیادہ اور بعض کم نمایاں ہوتے ہیں۔ چنانچہ یہی صورت افسانے اور رومانیت کے رشتے کے معاملے میں ہے۔

افسانے یا افسانوی ادب کے ضمن میں جب "رومان" کا نام لیا جاتا ہے تو اس سے یہ یک وقت جتنے معنی مراد لئے جلتے ہیں ان کی فہرست خامی طویل ہے۔ تاہم اس طویل فہرست میں سے چند چیزوں کو الگ کیا جائے تو جو خاص خاص معنی سامنے آتے ہیں وہ یہ ہیں :

رومان ایک منظوم کہانی یا ایسا نثری قصہ ہے جس میں لکھنے والا شاعرانہ تخیل و تصور کو اپنا رہبر بنائے۔

رومان ایک روایتی داستان ہے جسے عوام میں دلچسپی سنا اور پڑھا جاتا ہو۔

رومان ایک کہانی ہے جس کا ماخذ تاریخی، نیم تاریخی یا روایتی

واقعات ہوں اور جس میں جرأت مردانگی اور دلیری کے حیرت انگیز
قہقہے بیاں کئے جائیں۔

رومان ایک ایسی کہانی ہے جس کی بنیاد کبھی ستر سالہ غیر فطری واقعات
اور عناصر پر ہو اور کبھی ایسے غیر معمولی کارناموں پر، جو ہمارے مشاہدات
کی حد میں نہ آتے ہوں۔

رومان ایک ایسی کہانی ہے جس میں اتفاقات اور حوادث قسموں
کے بننے یا بگاڑنے میں اتنا حلقہ لیتے ہیں کہ آدمی زندگی کی منطق کو
بے معنی اور بے حقیقت سمجھنے لگتا ہے۔

رومان انسان کی جذباتی شدت اور اس کے شدید ردِ عمل کی
کہانی ہے۔ جہاں تختیل کے پیدا کئے ہوئے حالات، تختیل کی
آغوش میں پرورش پائے ہوئے کرداروں کے مزاج اور فطرت میں
انقلاب کا پیش خیمہ بنتے ہیں۔

مختصر یہ کہ رومان ایک ایسی کہانی کا نام ہے جو معمولی کے بجائے
غیر معمولی، ظاہر و واضح کے بجائے پوشیدہ اور پراسرار اور حقیقی
کے بجائے تخیلی پر زور دیتی ہے۔ اسے زندگی کی سادہ حقیقتوں سے
نہیں بلکہ تختیل و تصور کی تخلیق کی ہوئی رنگین چیزوں سے تعلق و
وابستگی ہے۔ اس طرح گویا رومانیت حقیقی یا تخیلی زندگی کی اس
حقیقت یا اس حقیقت کا نام نہیں۔ اصل میں یہ ایک خاص طرح کا
تصور یا اندازِ نظر ہے جو ایک طرح کی چیزوں کو اپنا کر سینے سے لگاتا

ہے اور دوسری طرح کی چیزوں سے آنکھ بچا کر نکل جاتا ہے۔ اس کی آنکھیں زندگی کے حقائق میں ایسے پہلو تلاش کر لیتی ہیں جو نور کے سانچے میں ڈھلتے اور رنگینی کی آغوش میں پلتے بڑھتے ہیں۔ رومانی انسان نگار اس معنی میں کوئی دیوانہ نہیں جو نعرہ مستانہ اور جلوہ بے باک کو اپنا مقصد حیات سمجھتا ہو۔ اُس کی مستی میں بھی ہوشیاری کا یہ پہلو موجود ہے کہ جب وہ کوئی کہانی سنانا چاہتا ہے تو اُس کا تانا بانا ان چیزوں سے نہیں بناتا جو ہمارے آپ کے معمولی تجربے میں آتی ہیں۔ اس کا خام مواد اس تجربے کے وہ رخ ہیں جن تک عام نظر کی رسائی نہیں۔ اُسے صحنِ عین میں کھلے ہوئے قرمزی گلاب میں محض ایک سادہ رنگ نہیں بلکہ کسی پری و ش کا رنگِ رُخ اور عکسِ جمال دکھائی دیتا ہے۔ اُسے اپنے سامنے سے گزر جانے والی دُخترِ دہقان میں زندگی کی سب سے نجلی سطح سے تعلق رکھنے والی سادہ و معصوم و شیرہ کا عکس نظر آنے کے بجائے اپنے خوابوں کی پری اند اپنے عالمِ خیال پر حکمرانی کرنے والی ملکہ کا جلوہ دکھائی دیتا ہے۔ مختصر یہ کہ اُس کے چشم و گوش ایسے جلوے دیکھنے اور ایسی صدا میں سننے کے عادی ہیں جنہیں تختیل کا سا جبرِ مقصد آفریں زندگی کے پردوں میں سے کھینچ کر باہر لاتا ہے۔

فن کا ریا افسانہ نگار کا یہی فنی یا حسن کا رانہ اندازِ نظر ہے جو کہانیاں میں رومانیت کا رنگ بھرتا ہے اور یہی رنگ ہے جسے ہم رومانی نفا

کا نام دیتے ہیں اور وہی رومانی فضا ہے جس کی تخلیق دل کی اس کیفیت سے ہوتی ہے جسے رومانی کیفیت کہا جاتا ہے اور جو نند باند سے ہرگز حاصل نہیں ہوتی۔ یہ دولت، یہ احساس جمال، سادگی میں سے رنگ پڑا سکنے کی یہ قوت و صلاحیت فطرت کا عطیہ ہے۔

اس اندازِ نظر یا اسلوبِ فکر و تخیل نے ماضی کی یادوں کو حال کی دنیا میں لانے کا سبق عام کیا ہے۔ اسی کی بدولت وقت کے دھند لکوں میں چھپا اور ڈھسکا ہوا حسن حال کی جگہ گاتی روشنی میں آتا اور اس روشنی کو اپنے دھند لکوں کا تھوڑا عکس دے کر حسین تر بنا دیتا ہے۔ اور روشنی اور دھند لکوں کا یہ امتزاج کہانی کو (رومانی کہانی کو) حقیقی کہانی سے زیادہ بامعنی بنا دیتا ہے۔ کہانی میں رومانی فضا پیدا کرنے کے جو وسیلے رومانی افسانہ نگاروں نے استعمال کئے اور جن سے کہانی کو عام کہانی سے زیادہ دلکش بنا لیا ہے، ان میں دھند لکوں میں چھپے ہوئے ماضی اور اس ماضی کے بعد و فصل کو بڑا دخل ہے۔ اس لئے ان پڑھوں کے پیچھے چھپے ہوئے کردار ہیں اپنے دیکھے بھالے کرداروں سے زیادہ حسین، زیادہ پُر وقار اور زیادہ مہتمم بالشان معلوم ہوتے ہیں۔

دقت کے بعد کے علاوہ دوسری چیز جو رومانی فضا کی تخلیق، تزئین اور تکمیل میں حصہ لیتی ہے، وہ مناظر کی اجنبیت ہے۔ ہم اس

منظر کے تصور پر وجد کرتے اور سر دھنتے ہیں جو ہم نے کبھی نہیں دیکھا اور کسی دُور بین نظر نے ہمیں دکھایا ہے۔

یہی وجہ ہے کہ رومانی افسانوں میں مناظر کا نقش ہمیشہ تیکھا اور نظر میں کُتب جانے والا ہوتا ہے اور اسی نقش کا تصور ہمیں اُن دیکھے جہانوں کی گنگشت کراتا ہے۔

رومانیت اور رومانیت کی پیدا کی ہوئی رومانی فضا میں گزرے ہوئے چند لمحوں کا ہاتھ ہے۔ نظر کے پیدا کئے ہوئے رنگیں مناظر کو حرارت اور زندگی اس جذباتی جوش اور شدت سے ملتی ہے جو ماضی کی یادوں اور نادیدہ تصورات و مناظر کو حقیقت کا لباس پہناتی اور دیدہ وروں کو اُن کا گردیدہ و شیدائی بناتی ہے۔ جذبات کا یہ جوش، شدت اور حرارت ہر رومانی تجربے اور خصوصیت سے اُس تجربے کا ناگزیر عنصر ہے جسے کہانی کا رُپ ملتا ہے۔

رومانیت کو اور اس لئے رومانی فضا — اور رومانی فضا والی کہانیوں کو زندگی سے فرار کی ایک کیفیت اور اس کیفیت کا ایک منظر کہا گیا ہے اور حقیقت میں زندگی سے ”فرار“ کی یہ کیفیت ہی اس تحریک اور اس تحریک سے پیدا ہونے والی تخلیقات کی جان اور اس کی مقبولیت کا راز ہے۔ انسان پر زندگی میں بار بار ایسے لمحے طاری ہوتے ہیں جب اس کی تفکین، اس کی اکتاہٹ اُس کی نیراز اور اس کی مجبوری و بے بسی اُس کے دل میں یہ مبہم سی تمنا پیدا

کرتی ہے کہ کاش اس تھکن اور بیزاری، اس مجبوری و بے بسی سے نجات ملے۔ یہی تمنا رومانیت کا سرچشمہ ہے اور اسی نقطہ پر آکر رومانی فن کار یا رومانی افسانہ نگار اور ہر انسان کا دل ایک دوسرے سے ملتا ہے۔ رومانی افسانہ نگار کے افسانے اس تمنا کے حصول کا راستہ دکھاتے اور وارفتہ تمنا کو شاید مقصود کی منزل سے قریب لاکر اس کی تسکین قلب کا سامان بہم پہنچاتے ہیں۔ انھیں افسانوں کی فضا انسان کو خوابوں کے افق پر لے جاتی اور تخیل کی بنائی ہوئی سحر و افسوں کی دادیوں کی سیر کراتی ہے۔

اس دنیائے سحر و افسوں میں، خوابوں کے اس افق میں شباب کو وہ دنیا دکھائی دیتی ہے جو غیر فطری اور غیر حقیقی ہونے کے باوجود دلکش اور حسین ہے اور پیری کو وہ جہان نظر آتا ہے جو ظلم و غریب پیدا کرتا ہے اور حیاتِ ابدی عطا کرتا ہے۔ رومانیت کی یہی خوبیاں ہیں جنہوں نے ہر زمانے میں فن اور ادب کے مختلف شعبوں اور صنوف میں، خصوصیت سے کہانیوں میں دلچسپی اور دل آویزی بھی پیدا کی ہے اور انقلاب کی راہیں بھی دکھائی ہیں۔ لیکن رومانی فن کاروں اور رومانی داستان گو اور افسانہ نگار کی تخلیقات کو بہت کم زلفت و عزت ملی ہے جو حقیقت پسند حقیقت پرست اور حقیقت نگار کے حق میں آتی ہے کہ وہ زندگی کے ابدی حقائق کا مستور بھی ہے اور اس کے اخلاقی اور روحانی مقاصد کا ترجمان بھی۔ اس

میں مشبہ نہیں کہ انہوں نے افشاء گوئی کا منصب پورا کرتے ہوئے اُسے رز و کنائے اور ایجاز و اختصار کے حسن سے آشنا کیا ہے اور تختیل کی مدد سے ایسے منظر، ایسے واقعات اور ایسے کردار وضع کئے ہیں کہ حقیقت پسندان کی مثل پیش کرنے سے عاری ہے، لیکن یہ سب کچھ اس لئے ہے کہ زندگی سے بے تعلق ہو جانے کے بعد اور مشاہدے کی جگہ، تختیل و تصور کو اپنے تجربے اور تخلیق کی بنیاد بنانے کے بعد اس کا کام بہت آسان ہو جاتا ہے۔ اور فن کی بارگاہ میں جو کچھ خونِ جگر کھائے بغیر میسر آجائے اُسے ابدیت کا شرف حاصل نہیں ہوتا۔

مگر رومانیت نکتہ چینوں کی اس نکتہ چینی اور سخت گیریوں کی اس سخت گیری پر مشکراتی اور اپنے گوشہٴ عالیت میں بیٹھی اپنی ابدیت کے یقین کے سہارے زندہ ہے۔ رومانیت بعض باتوں میں حقیقت کی ہم سر نہیں اور اس لئے بعض حیثیتوں سے اس کی رسائی اس کی عظمت تک نہیں، لیکن اس کی بعض باتیں ہیں جو اس کی ابدیت کی ضامن ہیں اور جن کی بنا پر اس کی جگہ ہر کس و ناکس کے دل میں ہے۔ یہ صحیح ہے کہ بعض باتوں میں وہ ”حقیقت“ کی ہم سر نہیں لیکن بعض باتیں ایسی بھی ہیں جو صرف ”رومانیت“ کے حقے میں آتی ہیں اور حقیقت ”ان سے محروم ہے۔ جو باتیں حقیقت کا عیب سمجھی جاتی ہیں، رومانیت کا دامن اُن سے پاک ہے۔“ — ”رومانیت“

حقیقت کی طرح جبہ و دستار پہن کر واعظوں کے منبر کی شیدائی نہیں، وہ ”حقیقت“ کی طرح زندگی کے معمولی بے حیثیت اور بعض اوقات ناخوشگوار موضوعات کو اپنی زندگی کا سہارا نہیں سمجھتی۔ وہ مشاہدے کی فراہم کی ہوئی تفصیلات کے کانٹوں میں الجھ کر نہ اپنا دامن چاک کرتی ہے اور نہ اپنے مخاطب کو اس میں الجھا کر اس کے دل و جگر کا خون کرتی ہے اور یہی چیزیں ہیں جن کی بنا پر ہر زمانے میں رومانیت کو ہمارے دلوں کا قرب حاصل رہے گا۔

اس قرب اور ابدیت کی ایک ضمانت اور ہے — حقیقت جو اپنے آپ کو رومانیت سے بہتر و برتر جانتی اور اس کے سامنے سر اٹھا کر چلتی ہے۔ قدم قدم پر نہ سہی لیکن اپنے سفر کی آخری منزلوں میں، اپنے تصور کی بلند ترین اور ارفع ترین مقامات پر رومانیت کی دست نگر اور محتاج ہے۔ حقیقت کی آخری منزل اور ارفع ترین مقام وہ ہے جب اس کا باریک بین مشاہدہ، اس کا اخلاقی مقصد و منصب اور اصلاحی جذبہ احساس اُسے مثالیت کی حدود میں داخل کرتا ہے۔ یہ مثالیت جو حقیقت نگار کے فن کی معراج ہے۔ تصور کے سہارے کے بغیر حاصل نہیں ہوتی۔ تصور کے اسی سہارے کا نام رومانیت ہے اور اس لئے جب تک فن ادب اور افسانوی ادب میں حقیقت کا تصور زندہ و باقی ہے اور جب تک حقیقت کا یہ تصور اپنے ارفع ترین مقام تک پہنچنے کا آرزو مند

ہے، رومانیت زندہ و باقی ہے۔ اگر ”حقیقت“ ابدی ہے تو اس حقیقت کو ”مثالیت“ کا روپ دینے والی ”رومانیت“ بھی ابدی ہے اور اس سیدھی سادی اور واضح منطق کو ٹھٹھانا آسان نہیں۔ ”حقیقت افسانے کا جسم ہے۔“ ”رومانیت“ حقیقت کے بلند ترین تصویر یعنی ”مثالیت“ کی رُوح ہے۔ جسم و جان میں کیا چیز باقی اور کیا فانی ہے۔ اور کون کس کا محتاج ہے؟۔ اس سوال کا جواب اتنا بدیہی ہے کہ اس کی تلاش میں بغلیں جھانکنے کی ضرورت نہیں۔

رُومان کے اس وسیع علمی اور اصطلاحی مفہوم کے علاوہ اس کے جس مفہوم نے افسانوی ادب اور خصوصیت سے افسانوں میں جگہ پائی ہے وہ محبت کا وہ مفہوم ہے جسے انسان نے ہمیشہ اپنی زندگی کا سب سے دلچسپ اور کیف آور مشغلہ جانا ہے۔ دودلوں کے باہمی ربط اور تعلق کی کہانی اس مشغلے کی بنیاد ہے۔ چنانچہ افسانے میں انسانی زندگی کے جتنے حقائق کو موضوع بنایا گیا ہے، ان میں سب سے زیادہ جگہ افسانہ نگاروں نے محبت کو دی ہے۔ محبت نے افسانے کے پلاٹ، اس کی فنی ترتیب، اس کی سیرت کشی، اس کے مقصد اور تاثر اور اسی طرح یہ حیثیت مجموعی اس کے فن پر بہت گہرا اثر ڈالا ہے۔ اسی لئے افسانہ نگاری کے فن کا ذکر کرتے وقت جب حقیقت اور صداقت کا ذکر کیا جاتا ہے تو

محبت اور افسانے کے باہمی تعلق کے سلسلے میں بہت سی باتیں کہنے کی ضرورت محسوس ہوتی ہے۔

افسانے اور محبت کا رشتہ آج کا نہیں، یہ دونوں اسی دن سے ایک دوسرے کے فریب میں مبتلا ہیں جب فطرت نے محبت کا سحر آگیاں جذبہ انسان کے دل میں بسایا۔ یہی وجہ ہے کہ اس نے جب افسانہ گوئی شروع کی تو بھلا جادو جس کے اندر میں ڈوب کر اس کے قفسے نکلے یہی محبت کا جذبہ تھا۔ تہذیب نے ترقی کی۔ زبان کی جگہ قلم نے لی اور محبت کی فتنہ پرور داستانیں کاغذی پیراہن میں ہم تک پہنچنے لگیں۔ ان کی رنگینوں نے ہر قدم پر ہمیں اپنا دیوانہ بنا دیا اور اب تک ہم اور ہمارے افسانے اس سحر سے آزاد نہیں ہو سکے۔ یہاں تک کہ افسانہ اور محبت ایک دوسرے کے لئے لازم و ملزوم بن گئے ہیں۔

افسانوں میں عموماً جو محبت پیش کی جاتی ہے اور جو عام طور پر سب میں زیادہ دلکاش اور دلفریب بھی سمجھی جاتی ہے وہ ایک نوجوان مرد اور نوجوان عورت کی محبت ہے۔ عشق کا یہی افسانہ ہے جسے ہر قوم نے اپنے ابتدائی احساس سے لے کر تہذیب کی انتہائی ترقی تک پہنچنے کے بعد تک دہرایا ہے۔ ہر قوم اس فریب میں گرفتار ہوئی۔ اور اس نے آسے اپنی سب سے بڑی خوبی جانتی ہے۔ ہر قوم نے صرف اسی محبت کو اپنی اور دنیا کی تخلیق کا راز سمجھا لیکن

باوجود اس خیال میں متفق ہونے کے مختلف قوموں نے جس طرح اس عشق کا اظہار کیا وہ ایک دوسرے سے جداگانہ ہے اور ادب میں عموماً اور افسانے میں خصوصاً اس اختلاف نے ایک سے زیادہ ایک دلکش شکلیں اختیار کر لی ہیں۔

عشق یا زیادہ واضح لفظوں میں عورت اور مرد کی محبت کا پہلا مظاہرہ ادب میں اُس صورت میں ہوا جسے ہم کلاسیکی کہہ کر پکارتے ہیں۔

افسانوں میں کلاسیکی محبت کے جذبات کو ایک سے زیادہ ایک سحر آگیز طریقے سے پیش کیا گیا ہے، لیکن فن کار مصوروں نے ایسے افسانوں کے لئے چند باتیں لازمی سی کر لی ہیں۔ اس طرح کی محبت کے افسانوں کا سب سے پہلا جزو اُن کی معصومیت ہے۔ یہ معصومیت عاشق و معشوق کی ذات کے علاوہ خود ان کے گرد و پیش پر بھی چھائی رہتی ہے۔ محبت کے فریب میں مبتلا ہونے والے یہ عاشق و معشوق اپنے شباب تک محبت کے نام تک سے ناواقف رہتے ہیں۔ لیکن محبت کا جذبہ اُن کی فطرت میں ان کی پیدائش ہی کے وقت سے شامل ہوتا ہے، اس لئے ان کا احساس رفتہ رفتہ اس پوشیدہ حقیقت سے واقف ہوتا جاتا ہے۔ دونوں کو اپنے لئے کسی معبودِ محبت کی تلاش ہوتی ہے۔ نظرت ان کا ساتھ دیتی ہے اور بھولے بھالے عاشق اور معشوق

ہمیشہ کے لئے ایک دوسرے کو مل جاتے ہیں۔ اس کے بعد دنیا کی ساری لذتیں انہیں صرف اپنی محبت میں حاصل ہوتی ہیں۔ وہ فطرت جواب تک خاموشی کے ساتھ ان کے دلوں کو گدگدا رہی تھی جس کے مختلف گوشوں سے اب تک محبت کے خاموش نغمے ان متوالوں کے کانوں میں گونج رہے تھے، ان کی ہم آہنگ ہو جاتی ہے۔ گھوں سے گل، بوٹوں سے بولے، شمشاد سے قہیاں اور خود نسیم کے نرم نرم جھونکوں سے جھومنے والی ڈالیاں بھی ایک دوسرے سے ہم آغوش ہو جاتی ہیں اور محبت کی نیند کے ماتوں کی گہری مددہشی کے ساتھ تمام فطرت میں سناٹا سا چھا جاتا ہے۔ یہ کلاسیکی محبت جس کی پہلی کرن ازل کے دن چمکنی شروع ہو گئی تھی، اپنی تیز مگر معصوم، روشن مگر خاموش، رنگین مگر سکون پرورد چمک کے ساتھ قدم بڑھاتی ہوئی آگے کو بڑھ جاتی ہے۔

کلاسیکی محبت میں معصومیت اور فطرت کی تحریکات کو جتنا دخل ہے اس سے کچھ ہی کم حزن و یاس کو۔ بہت کم موقع ایسے ہوتے ہیں۔ جہاں اس قسم کی محبت کا انجام طرب و نشاط ہو۔ طرب و نشاط کی گھڑیاں آتی ضرور ہیں لیکن صرف چند لمحوں کے لئے اور وہ بھی اس لئے کہ دلوں کی ترپ میں اور تیزی پیدا ہو جائے۔ دو محبت کرنے والے محبت کا نام لیتے لیتے اس پر قربان ہو جائیں اور دیکھنے والوں کے لئے یہ افسانہ ایک حمیاتِ ابدی کا پیغام

ہیں کر رہے۔

اس طرح کی محبت کے افسانے اسی لئے لکھنے دشوار ہیں۔ افسانہ نگار کو ایک نہیں بیسیوں باتوں کا خیال رکھنا پڑتا ہے۔ اُسے عام دنیاوی سطح سے بلند ہو کر عشق کی داستان کو ایک ایسی دنیا میں لے جا کر پیش کرنا پڑتا ہے جہاں سے وہ خود بھی ناواقف ہے اور اس کے باوجود چاہتا ہے کہ دوسروں کے دلوں کو اس سے مستخر کرے۔ دوسری دشواری پس منظر کے قائم کرتے وقت پیش آتی ہے، جسے ہر ممکن طریقے سے اسی جذبہ محبت کا تابع بنانا پڑتا ہے، جس کے گرد و پیش میں وہ موجود ہے۔ آزاد فطرت کو کسی قید میں پابند کرنا صرف ایک بڑے فن کار ہی کے لئے ممکن ہے۔

کلاسیکی محبت کے افسانوں میں سب سے زیادہ ضروری چیز یہ ہے کہ کہانی لکھنے والے کی نظر نفسیاتی گہرائیوں سے واقف ہو، اس لئے کہ اس قسم کے افسانے اسی وقت پورا اثر پیدا کر سکتے ہیں جب پڑھنے والے کے جذبات میں فوری ہیجان نہ پیدا ہو، اثر آہستہ آہستہ بڑھے اور آخر میں غیر محسوس طریقے پر وہ ایسے درجے پر پہنچ جائے جہاں جذباتی ہیجان اپنا پورا اثر دکھا رہا ہو۔ ایسے افسانوں کی مثال ایک ایسے دریا کی سی ہے جس کی سطح بالکل ہموار ہے، لیکن اس میں پانی حد سے زیادہ ہے۔ اس

ہموار سطح پر یہ پانی آہستہ آہستہ بہتا ہوا سمندر کے کنارے پہنچتا ہے اور اپنے دبے ہوئے جوش کو سمندر کی لہروں کے سپرد کر دیتا ہے۔ جوش پیدا ہوتا ہے لیکن اس سے بڑی ایک طاقت اُسے دبا دیتی ہے۔ ایسے افسانوں کی بھی بالکل یہی حالت ہے۔ افسانے کے ختم ہوتے ہوئے پڑھنے والے کے جذبات پر زیادہ سے زیادہ اثر پڑتا ہے۔ لیکن افسانے کا مجموعی اثر ان جذبات کو دبا دیتا ہے۔ ظاہر ہے کہ ان سب بلند فنی لطافتوں کا پیدا کرنا کسی مبتدی کا کام نہیں۔ یہی وجہ ہے کہ اس طرح کے افسانے ہر ادب میں نسبتاً کم ہیں۔ اردو میں ان کی ابھی مثالیں نیاز کے بعض افسانوں میں ملتی ہیں۔

محبت کا جو جذبہ افسانوں میں عام طور پر پایا جاتا ہے، وہ رومانیت ہے۔ رومانی افسانے یا ایسے افسانے جن پر کسی نہ کسی طرح رومانی جذبات چھائے ہوئے ہیں اردو میں بھی ابھی خاصی تعداد میں ہیں۔ یہ افسانے بھی عام عشقیہ افسانوں سے کسی قدر مختلف ہوتے ہیں۔ اور ان کے ہیرو اور ہیروئن بھی بعض حیثیتوں سے دوسروں سے ممتاز ہوتے ہیں۔

رومانی افسانوں کی فنی ترتیب میں بھی کلاسیکی افسانوں کی طرح مناظرِ فطرت کو بہت زیادہ دخل ہے اور اس قسم کے عشقیہ افسانے لکھنے والے افسانہ نگار عموماً خاص خاص موقعوں پر ان سے

کام لیتے ہیں۔ مثلاً سجاد حیدر نے اپنے رومانی افسانوں میں چاند اور اس کی مخصوص کیفیتوں سے اکثر عاشق و معشوق کے سونے ہوئے جذبات کو جگایا ہے۔ اس سکون پرورد چاندنی نے اکثر ان کے دلوں کو لمس کران میں ترپ پیدا کی ہے۔ انہوں نے اس کی کرنوں میں اپنے محبوب کے جلوے دیکھے ہیں۔ اس کے علاوہ دریا کی ٹرسکوت رومانی، رات کا سناٹا اور اس میں سوائے ایک پیسے کے کسی آواز کا نہ سنائی دینا، ٹھنڈی ہوا کے بھونکوں کا محبوب کی زلفوں کو اکڑھلانا، یہ اور اسی قسم کی چیزیں ہیں جو رومانی افسانہ نگار نظر سے حاصل کر کے ان کی مدد سے اپنے افسانے میں نئی رنگ و بو کے جلوے پیدا کرتے ہیں۔

ایسے افسانوں کے ہیر و کی خصوصیت یہ ہے کہ وہ اپنے محبوب پر خریفہ ہوتا ہے، اپنی دیوانگی کو چھپانے کے بجائے اُسے زیادہ سے زیادہ آشکارا کرتا ہے۔ اس کی باتوں میں جوش و خروش اور ہر کام میں بے چینی اور ترپ کے آثار نمایاں ہوتے ہیں۔ وہ محبوب کو پا کر ہر چیز سے بیگانہ ہو جاتا ہے۔ وہ ہر چیز کا جلوہ صرف اسی میں دیکھنے لگتا ہے حتیٰ کہ اُسے کبھی خدا بھی ماننے کے لئے تیار ہو جاتا ہے، لیکن یہ صرف اسی وقت جس وقت کہ اس کا رومانی جذبہ اس پر حکومت کر رہا ہو، ورنہ یہ بھی ممکن ہے کہ دوسرے وقت وہ محبوب کو بالکل بھلا بیٹھے۔ وہ ایک ہی وقت میں شاعر بھی ہوتا ہے۔

ادب فلسفی بھی۔ دنیا کا سب سے بہادر سپاہی بھی اور انتہائی بے وقوف انسان بھی۔ اس کا محبوب گوشت اور پوست کا نہیں ہوتا اور نہ وہ دنیا کے سامنے اُسے اس طرح لانا چاہتا ہے۔ وہ کہی اُسے "نطقی موسیقی" کہہ کر پکارتا ہے۔ کبھی اس کی ہر جنبش اس کے نزدیک "نقشِ ترنم" ہے۔ اس کی رفتار میں موسیقی کے پردے چھپے ہوئے ہیں، وہ عشق اور محبت کا موجد ہے۔ اس کا حسن "کائنات کی ساری چیزوں کا بخور" ہے "اور اس لئے اس کے بغیر زندگی بے کیف اور بے روح۔ وہ صرف دیکھنے کے لئے ہے۔ آزاد، رسیدہ، آغوش سے دور، یا بعض کے نزدیک عورت جو صرف محبت کرنے کے لئے پیدا ہوئی ہے، صرف..... "ایک لذت ہے محبتم، ایک تسکین ہے تشکل" ایک سحر ہے مرنی، ایک نور ہے مادی اور اس لئے وہ ہم پر حکمران ہے "یہ ہے رومانی محبوب کا سراپا۔ ہمیں یہ تک پتہ نہیں کہ اس کی شکل کیسی ہے؟ اس نے کیسے کپڑے پہن رکھے ہیں؟ اُس کا مجسمہ کیسا دلکش ہے۔ لیکن اس کے باوجود ہم رومانی افسانوں کے محبوب پر فریفتہ ہونے پر مجبور ہیں۔ اور یہی ہے اُس کے آرٹ کی تکمیل۔ نیازِ فقیری، مجنوں اور سجاد حیدر کے افسانوں میں رومانیت کے اس مخصوص انداز کی جھلک جا بجا موجود ہے۔

افسانہ نگاروں کا حجام روز بروز رومانیت کی طرف بڑھتا جا رہا ہے لیکن ان میں سے اکثر کی کوششیں انہیں غلط راستے کی

طرف لے جا رہی ہیں اور وہ رومانی جذبات پیدا کرنے کی کوشش میں افسانوں میں عریانی پیدا کر دیتے ہیں۔

عشقیہ افسانوں میں جو روشیں اب تک عام تھیں اور اب رفتہ رفتہ کم ہوتی جا رہی ہے "مثالی محبت" کی تھی۔ لوگوں نے مثالی محبت کے مفہوم کو بالکل غلط سمجھ کر افسانوں کی بنیاد اس پر رکھنی شروع کر دی۔ اور اس کا نتیجہ یہ ہوا کہ افسانے کی فنی اور ادبی لطافتوں کا خون ہونے لگا۔ جہاں مثالی عشق پیدا ہوا وہاں بھی لازم ہو گیا کہ عاشق و معشوق اپنے ظاہری و باطنی محاسن میں دنیا کی بہترین مثال بن جائیں۔ ایسا ہونا بالکل غیر ممکن ہے۔ ظاہر ہے کہ جب ایک غیر ممکن چیز کو اصلیت کا جامہ پہنا کر ہمارے سامنے پیش کیا جائے گا تو وہ کتنی بھونڈی معلوم ہوگی اس قسم کے مثالی عاشق و معشوق کھاسیکی اور رومانی عشق کے افسانوں میں تو کسی حد تک موزوں بھی ہو سکتے ہیں۔ لیکن عام عشقیہ افسانوں میں ان کا وجود کبھی پسندیدہ نظروں سے نہیں دیکھا جاسکتا۔ اس لئے مثالی عشق کے افسانے لکھتے وقت بھی یہ بے حد ضروری ہے کہ لکھنے والا حقیقت نگاری کو ہاتھ سے نہ جانے دے۔ حتی الامکان ہر ہیرو اور ہیروئن کو فطرت کے مطابق پیش کرے اور ان میں بچائے ان کا ایک ایک غم و خال نمایاں کرنے کے اس کے مجموعی تصور کو سامنے لائے تاکہ مثالی محبت کو پیش کرنے کا مقصد کسی حد تک پورا ہو سکے۔

ایسے افسانوں میں عموماً یہ بھی ہوتا ہے کہ محبت پہلی نظر میں اپنا گہرے سے گہرا اثر کر لیتی ہے۔ اس سے انکار نہیں ہو سکتا کہ جو محبت آخر میں مثالی حد تک پہنچنی ممکن ہے اس کی ابتدا بھی پہلی نظر میں ہو جائے گی لیکن اس کے یہ معنی تو نہیں کہ ابستدا اور انتہا میں کوئی فرق ہی نہ ہو۔ اس لئے موجودہ افسانہ نگاروں نے اس بات کو ملحوظ رکھا ہے کہ عشق کو رفتہ رفتہ اپنی انتہائی منزل تک پہنچنے کے لئے ضروری موقعے ملیں۔ اس کی کوئی نفسیاتی وجہ ہو۔ علی عباس حسینی اور اعظم کرلوی کے عشقیہ افسانوں میں ایسی مثالیں آسانی سے مل جائیں گی۔

اچھے افسانہ نگاروں اور فن کی نزاکتوں کو سمجھنے والوں نے اس روش میں تھوڑی سی تبدیلی کر لی ہے اور اپنے افسانوں میں ایسے عشق اور محبت کو جگہ دی ہے جسے کسی حد تک مثالی تو ضرور کہا جاسکتا ہے لیکن اس کی اکثر پابندیوں سے آزاد ہے۔ ایسے افسانوں کی تعداد روز بروز بڑھتی جا رہی ہے۔ اور انہیں لوگ دوسرے عشقیہ افسانوں کے مقابلے میں زیادہ پسند کرنے لگے۔ ایسے افسانوں کی پہلی خصوصیت یہ ہے کہ وہ عورت اور مرد کے عشق و محبت کو کسی سماجی پابندی کا تابع نہیں کرنا چاہتے۔ نہ رشتہ ان کے درمیان حائل ہوتا ہے اور نہ مذہب و ملت کی بندشیں۔ صرف عشق ان کا قانون ہے اور اس قانون پر عامل ہونے کے بعد وہ کسی

دوسرے قانون کی پروا نہیں کرتے۔ وہ اپنے قانون پر اس لئے ایمان رکھتے ہیں کہ اُن کے نزدیک یہی قانونِ فطرت ہے، اور فطرت دنیاوی جگڑ بند سے بے نیاز ہے۔ وہ اُسے ٹھکراتی ہوئی ان زنجیروں کو پاش پاش کرتی ہوئی آگے بڑھتی چلی جاتی ہے۔ چونکہ اس قسم کی محبت سوسائٹی اور اخلاق کے نزدیک معیوب سمجھی جاتی ہے اس لئے ضروری تھا کہ افسانہ نگار اپنے ہیرو اور ہیروئن کو سوسائٹی کے عام معیار سے بلند کر دیں۔

ایسے افسانوں کے لئے لازمی ہے کہ اُن کے ہیرو اور ہیروئن تعلیم یافتہ اور روشن خیال ہوں۔ چنانچہ اس قسم کے جتنے اچھے افسانے اردو میں ہیں ان میں اس بات کا التزام رکھا گیا ہے۔ مجنوں کے اکثر ایسے افسانے اس موقع پر بہترین مثال کے طور پر پیش کئے جاسکتے ہیں۔ نئے افسانہ نگاروں نے جب اس روش کو اختیار کیا تو صرف اس نظریہ محبت کو تولدے لیا اور اس کی فنی ترتیب اور اس کے ہیرو اور ہیروئن کے معیار سے بے خبر ہو گئے اور اس طرح حسن عیب بن گیا۔

ایسے افسانوں میں محبت کا جو معیار پیش کیا گیا ہے اس کے متعلق اخلاقی نقطہ نظر سے کوئی بلند رائے نہیں قائم ہو سکتی۔ لیکن فن کے اعتبار سے یہ افسانے کے لئے بہت موزوں ہے اس لئے کہ اس میں رومانی، نفسیاتی اور مثالی عشق کی ساری خوبیاں

ایک جگہ آسانی سے جمع کی جاسکتی ہیں۔ مثلاً ”خواب و خیال“ اور ”محبت کی قربانیاں“ کے علاوہ کرسٹن چندر کے بعض افسانے۔

ایسے افسانوں میں فنی لطافتیں پیدا کرنے کا بہترین طریقہ یہ ہے کہ افسانہ نگار خاص خاص موقعوں پر اخلاقی، سماجی اور سیاسی پابندیوں اور جذباتِ محبت میں ایک جنگ دکھائے اور ان چیزوں سے نفسیاتی عوامل کے ماتحت ایک خاص نتیجہ مرتب کرے۔ عموماً ایسے افسانوں کا انجام حزنِ نیر ہی ہو سکتا ہے، اس لئے خواہ مخواہ اس بات کی کوشش نہیں کرنی چاہیے کہ وہ طربہ ہو جائیں۔

اب تک محبت کے جو نظریے پیش کئے گئے ان میں سے ہر ایک اُردو میں کہیں کہیں باہر سے آیا ہے۔ کلاسیکی محبت پر یونانی تخیل اور انگریزی آب و رنگ کا اثر ہے۔ رومانیت فرانس اور ترکی سے آئی ہے۔ مثالی محبت ایران سے حاصل کی گئی ہے۔ نفسیاتی محبت ان میں سے کئی ایک کے ملنے سے بنی۔ لیکن اکثر افسانوں میں عشق و محبت کی وہ مثالیں موجود ہیں جو ہندوستان کے مخصوص اثرات کے ماتحت جلوہ گر ہوئی ہیں۔ ایسی محبت میں ہر قدم پر وہ رکاوٹیں محسوس ہوتی ہیں جو ہمارے معاشرے اور ہمارے مذہب کی وجہ سے ہم پر عائد ہو گئی ہیں۔ کم استعداد افسانہ نگار ان بندشوں کی پروا کئے بغیر جو جی میں آتا ہے لکھ مارتے ہیں اور اس لئے ان کے افسانے اکثر غیر فطری ہو جاتے ہیں۔ ایسے افسانوں

میں ضروری ہے کہ ہم اپنی سوسائٹی کی مخصوص پابندیوں کو بالکل نظر انداز نہ کر دیں۔ اگر ہم ایرویاہیر وٹن کو اس قید سے آزاد کرنا چاہتے ہیں تو اس کی کوئی معقول وجہ پیش کریں، اس لئے کہ کوئی شخص سوسائٹی کے قوانین کو اس وقت تک نہیں توڑ سکتا جب تک اس کے پاس اس کی کوئی نفسیاتی وجہ نہ ہو۔ اس لئے افسانہ نگاروں کو اس موقع پر بے حد احتیاط سے کام لینے کی ضرورت ہے۔ وہ اگر کوئی غیر فطری بات دکھائیں تو اس کی غیر معمولی وجہ بھی موجود ہونی ضروری ہے۔

عشقیہ افسانوں کی جتنی مختلف قسمیں بتائی گئیں ان میں ہر ایک کی مخصوص ضروریات مختصر طور پر بیان کی گئیں، لیکن اس کے بعد بھی یہ نہیں کہا جاسکتا کہ ان کی پابندی کرنے کے بعد ہر شخص بلند عشقیہ افسانے لکھنے پر قادر ہو سکتا ہے۔ اس لئے فن نے بعض ایسی باتوں کو اپنا ضابطہ بنایا ہے جن کا لحاظ ہر موقع پر افسانہ نگار کے لئے ضروری ہے۔

عشقیہ افسانوں میں سب سے پہلی احتیاط یہ ہونی چاہئے کہ ہم حتی الامکان محبت کے مادی عنصر کو زیادہ نہ ابھاریں، اس کے ہیجان خیز اجزاء کو جہاں تک پوشیدہ رکھ سکیں رکھیں اور اس بات کی کوشش کریں کہ افسانہ پڑھنے کے بعد خود پڑھنے والا اس مادی جذبے کا شکار ہو کر نہ رہ جائے۔ اس موقع پر یہ سوال کیا جاسکتا ہے

کہ ان مادی جذبات کو بیان کرنا ہی حقیقت اور فطرت کے مرادف ہے؟ اس میں شک نہیں کہ یہ بالکل ٹھیک ہے لیکن ہم انہیں مادی باتوں اور عشق کی داستانوں کو ایسے لفظوں میں پیش کر سکتے ہیں کہ بجائے مادی جذبات کو، بوجان میں لانے کے نہ ہماری فطرت کو روحانی جذبات یا فطرت انسانی کے بلند احساسات کی طرف مائل کریں اور ہم رومجبت کرنے والوں کے مادی عشق سے ایک بلند سبق حاصل کریں۔

عشقیہ افسانوں میں محبت کے مناظر یا ایسے مواقع جہاں عاشق اور معشوق میں اظہارِ محبت کا جذبہ غالب ہے، زیادہ نمایاں ہونے چاہئیں، ورنہ محبت کی بلندی ان میں غائب ہو جائے گی۔ ایسے موقع پر لکھنے والے کو صرف تصنیفِ آفرینی سے کام لینا چاہیے۔

عشقیہ افسانوں کے انجہام، عموماً مبتدی کوشش کرتے ہیں کہ طربہ ہوں۔ طربہ انسانے برے نہیں ہوتے اور نہ خزنیر افسانوں کو اس خاص موقع پر ان کے مقابلے میں اچھا کہا جاسکتا ہے لیکن ضروری عرف یہ ہے کہ افسانے کا انجہام فطرت کے مطابق ہو۔ نہ اُسے خواہ مخواہ طربہ بنایا جائے اور نہ خزنیر۔ واقعات اور ان کی رفتار اُسے جدھر چاہے لے جائے۔ جو انجہام افسانے کے واقعات کی صورت میں ہونا لازمی ہے، وہی ہو، خواہ طرب

خواہ سزن۔

یہ چیزیں تو ایسی ہیں جن میں بہت احتیاط کی ضرورت ہے۔ لیکن جو باتیں کہی گئیں ان کے علاوہ اگر افسانہ نگار دو باتوں کا اور خیال رکھیں تو ان کے افسانے زیادہ لطیف اور نازک بن سکتے ہیں۔

پہلے یہ کہ عشقیہ افسانوں کی ابتدا ہمیں اصل واقعات کے درمیان سے کرنی چاہیے۔ ہم اپنے ہیرو یا ہیروئن کو ایسی حالت میں لوگوں کے سامنے پیش کریں جب ان پر عشق کا جذبہ اثر کر چکا ہے۔ اس صورت میں ایک بات یہ بھی ہوگی کہ افسانہ پڑھنے والا شروع ہی سے افسانے میں منہمک ہو جائے گا اور جو کیفیت اُس پر افسانے کا کافی حصہ پڑھنے کے بعد طاری ہوتی وہ بالکل ابتدا سے شروع ہو جائے گی۔

ابتدا کے متعلق تو یہ، اور انجام کے متعلق یہ کہ عشقیہ افسانوں کو اس طرح ختم کرنا چاہیے کہ پڑھنے والے کے تخیل کے لئے بھی تھوڑی بہت گنجائش رہے اور وہ یقینی طور پر خود بخود ایسے نتیجے پہنچ سکے جو ایسے افسانے میں پیش کئے ہوئے واقعات کے لئے لازمی ہے۔

یہ سب کچھ تو ان افسانوں کے متعلق ہے جنہیں عرفِ عام میں عشقیہ افسانہ کہہ کر پکارا جاتا ہے یا جن میں ایک جوان مرد اور

جوان عورت کی محبت کا ذکر ہوتا ہے۔ لیکن سوال یہ ہے کہ کیا محبت باوجود اپنی انتہائی وسعتوں کے صرف اتنی ہی محدود چیز ہے کہ اُسے عورت کی ذات سے وابستہ کر دیا جائے؟

اس کا جواب وہ افسانے ہیں جو اب اردو میں بھی عام ہوتے جا رہے ہیں۔ بہت سے افسانہ نگار اپنے افسانے کا موضوع انسانی فطرت کے مختلف پہلوؤں کو بناتے ہیں اور ان میں سے ہر ایک میں افسانے کی فنی لطافتیں پیدا کرنے کی کوشش کرتے ہیں۔ کسی افسانے میں محض بہن بھائی کی محبت دکھائی گئی ہے۔ لیکن اُسے زیادہ دلکش بنانے کے لئے اس میں افسانہ نگار نے رومانی ترتیب اور پس منظر پیدا کرنے کی کوشش کی ہے کہیں ماں اور بیٹے کی محبت اس حد تک دکھائی گئی ہے، جو فطرت انسانی کی اس حد سے گزر کر جسے 'امتا' کہتے ہیں، رومانیت کا درجہ حاصل کر لیتی ہے اور ایک ہی افسانے میں ماں اور بیٹے کی محبت کے علاوہ رومانی ترتیب اُسے زیادہ شاعرانہ بنا دیتی ہے۔ اس قسم کے افسانے کی مثال میں "حسن کی قیمت" کو پیش کیا جاسکتا ہے، یا اگر کوئی رومانیت اور عشق کا بے حد دلدادہ ہے اور وہ محبوب اور عاشق کی حدود سے باہر نکل کر بھی رومانیت اور شاعرانہ محبت کی جستجو کرتا ہے تو آسانی سے میاں بیوی کے رشتے میں اس کے پیدا کرنے کی گنجائش ہے۔ جیسے

مگرم کوٹ - اس میں شک نہیں کہ یہ رومانیت جیسا کہ اکثر افسانہ نگاروں کا خیال ہے شادی کے بعد باقی نہیں رہتی۔ لیکن اس کے باوجود سجاد حیدر نے اپنے دو ایک افسانوں میں اس قسم کی فنی ترتیب مہیا کر دی ہے کہ میاں اور بیوی کی محبت میں رومانیت کا لطف آنے لگتا ہے۔ یہ تو خیر ہے ہی، لیکن فن کے ماہر میاں بیوی کی محبت کے علاوہ خود آقا اور نوکر محبت میں، شاعر اور اس کے شعر کی محبت میں، سنگ تراش اور اس کے اپنے بنائے ہوئے مجسمے کی محبت میں، رومانیت اور شاعرانہ لطافت کی انتہائی گہرائیاں دکھا سکتے ہیں۔ حامد علی خاں کا افسانہ "پوسٹ ہٹ" حمید احمد خاں کا افسانہ "سنگ تراش" یا "مصوّر کی موت" اور "صناع کا لاز" ایسے افسانے ہیں جنہیں جذبہ محبت کی بہترین مثال کہا جاسکتا ہے۔ پریم چند اور راستہ انخیری کے افسانوں میں میاں بیوی کی محبت کی بہترین مثالیں موجود ہیں۔ ایک دوست دوسرے دوست کے لئے کس طرح قربانی دے سکتا ہے؟ یہ افسانے کا بہترین موضوع ہے۔ دوستوں کی محبت کے علاوہ اگر افسانے میں رومانی محبت کا شامل کرنا ضروری ہے تو آسانی سے یہ کہا جاسکتا ہے کہ ایک دوست نے اپنی محبوبہ کو محض اس لئے چھوڑ دیا کہ اس کا دوست اس سے محبت کرتا تھا۔

محبت کی ترویج اگر رومانی محبت میں ہونی ممکن ہے تو دنیا کی کسی

دو چیزوں کی محبت میں آسانی سے یہ بندہ پیدا کیا جاسکتا ہے جس طرح علی عباس حسینی نے ”رفیق تنہائی“ میں ایک بوڑھے کی تڑپ اور محبت کا اظہار اس کے کتے کی محبت سے کیا ہے۔ ضرورت ہے کہ اردو میں ایسے افسانے زیادہ لکھے جائیں، تاکہ محبت اور اس کے مفہوم کا فرسودہ طریقہ ایک ادبی لطافت سے بدل جائے۔

افسانہ اور حقیقت

لفظوں کی دنیا بھی ایک طلسم و افسوں کی دنیا ہے۔ انسان صبح سے شام تک اپنے مشاہدات، تجربات اور محسوسات لفظوں کے ذریعے دوسروں تک منتقل کرتا رہتا ہے اور یہ لفظ سننے والوں کے سامنے نت نئی تصویریں لاتے اور قلب و نظر کے لئے ایک نیا سماں فراہم کرتے ہیں۔ لیکن یہ نت نئی تصویریں، ان کا پیدا کیا ہوا رنگین اور دل آویز سماں اور ان دونوں چیزوں کی پیدا کی ہوئی کیفیت، نشاط و سرور انسان کی زندگی کا ایسا معمول بن گیا ہے کہ وہ غیر محسوس طریقے پر اس میں سے گزرتا رہتا ہے — اور الفاظ ہیں کہ وہ برابر اپنے طلسم و افسوں کا عمل جاری رکھتے ہیں۔

لیکن انسان کا ایک معمول اور بھی ہے۔ وہ ہر آن کیفیتوں کی جن منزلوں کو غیر محسوس انداز میں طے کرتا ہے، کبھی کبھی انہیں کشاں کشاں

عالم محسوسات میں بھی لے آتا ہے اور چھپی ڈھکی چیزوں پر سے تہ در تہ پردے اٹھنے شروع ہوتے ہیں تو ایک ایسا طلسم سامنے آتا ہے کہ آنکھیں حیرت میں رہتی ہیں اور دل پر نئے عالم گزرتے ہیں۔ یہی حال لفظوں کی دنیا کے طلسم کا ہے۔ ہمیں ہر آن لفظوں ہی سے سابقہ ہے اور ہمارے قلب و ذہن کا سارا کاروبار انہیں کے سہارے چلتا ہے۔ لیکن جب کبھی ہم لفظوں پر پڑے ہوئے حوری پردے اٹھاتے ہیں تو پتہ چلتا ہے کہ نہ جانے کتنی چیزیں ہیں کہ نظر کی اب تک وہاں رسائی نہیں ہوئی تھی۔

حقیقت اور افسانے کے دو سیدھے سادے لفظ بھی اس نوعیت کے ہیں۔ ان دونوں لفظوں کو ہم کبھی نہیں، اکثر استعمال کرتے ہیں اور دونوں کو ایک دوسرے کی ضد سمجھ کر استعمال کرتے ہیں۔ حقیقت، ہمارے لئے عالم مشاہدات اور افسانہ عالم خیال کی تصویر ہے، جسے کوئی بٹھلا نہ سکے۔ وہ حقیقت ہے اور جس میں سچ کا شائبہ بھی نہ ہو وہ افسانہ۔ لیکن جب ان دو مانوس لفظوں کے ظاہری پیکر سے گزر کر ان کی معنوی تہوں میں اس کی گزر ہوتی ہے تو بات اتنی سیدھی سادی اور معمولی نہیں رہتی جیسی کہ نظر آتی ہے۔

اب دیکھنا یہ ہے کہ معمولی کو غیر معمولی سمجھنے والوں نے ان دو لفظوں کے سلسلے میں کیا کچھ سوچا اور کیا کچھ کہا ہے۔ سوال یہ ہے کہ اگر ہم لفظ "افسانہ" کے اس مفہوم کو پیش نظر رکھیں جس میں کہانی

کی ہر قسم، ناول، مختصر افسانہ، داستان، حکایت وغیرہ شامل ہے تو اس کے مقابلے میں حقیقت کے متعلق ہمارا تصور کیا ہوگا؟ اور اس حقیقت اور افسانے میں باہم کیا رشتہ قائم ہوگا؟ پہلے سوال کے پہلے جزو کو لیجئے:

فن کی مختلف طرح کی تخلیقات کے متعلق گفت گو کرتے ہوئے یہ مسئلہ ہمیشہ مبصرین اور نکتہ سخنوں کے سامنے رہا ہے کہ فن کی کسی تخلیق میں حقیقت کو کس حد تک دخل رہا ہے، یا دوسرے الفاظ میں یہ کہ فن کار نے کسی فن پارے کی تخلیق کرتے وقت حقائق کی دنیا سے کس حد تک تعلق قائم رکھا ہے اور کس حد تک تخیل کا سہارا لیا ہے، اور اس تعلق اور بے تعلقی کا نتیجہ اس کی فنی تخلیق پر کیا پڑا ہے؟ اس سوال کا جواب تلاش کرنے کی کوشش کی جائے تو بہت جلتا ہے کہ فن اور فنی تخلیقات کی بحثوں میں حقیقت یا Realisme کا لفظ متعدد معنوں میں استعمال کیا گیا ہے۔

مثلاً جب کوئی فن کار اپنے فن کی فرسودہ روایات کو ترک کر کے اپنے فن کے اظہار کے لئے ایسے وسیلے اختیار کرتا ہے جن میں روایتوں کی زنجیریں ڈھیلی ہوتی اور بعض اوقات ٹوٹی نظر آتی ہیں۔ تو ہم اس فن کار کو حقیقت پسند کہتے ہیں۔ دوسرے الفاظ میں روایت اور رسم کی قیدوں کے مقابلے میں ایک ایسی راہ جہاں فن کو زیادہ سہولت سے ظاہر ہونے اور سامنے آنے کے موقعے ملیں،

حقیقت یا حقیقت پسندی کی راہ ہے۔

حقیقت کو روایت یا روایت پسندی کے مقابلے کے علاوہ
مثابیت یا عینیت (Idealism) کے مقابلے میں بھی پیش کیا
جاتا ہے۔ زندگی میں انسان کو جن چیزوں سے یا جن تصورات سے
سابقہ پڑتا ہے ان کی اچھائی بُرائی کے متعلق اس کے ذہن میں کچھ
معیار ہوتے ہیں اور وہ چیزوں کو انہیں معیاروں سے دیکھتا اور انہیں
کی کسوٹی پر کس کران کی اچھائی بُرائی کے مدارج قائم کرتا ہے۔ لیکن
زندگی کا عام تجربہ یہ ہے اس کے گرد و پیش کی چیزیں اسے شاذ و نادر
ہی ویسی ملی ہیں جو اس کے معیارِ حُسن پر پوری اُترتی ہوں، اسی لئے
ایسی چیزوں کی تمنا اور آرزو جو اس کے معیارِ حُسن پر پوری اُترتی ہوں
اس کی زندگی کا نصب العین، آدرش یا آئیڈیل بن جاتی ہے۔ فنکار
جو انسانی جذبات و احساسات کا ترجمان ہے اور اچھائی بُرائی کے
محلے میں اس کے حسیات تیز تر اور نازک تر ہوتے ہیں، اس حُسن
کے لئے زیادہ بے تاب نظر آتا ہے جس کی تمنا تو سب کو ہے لیکن یہ
تمنا پوری کبھی نہیں ہوتی۔ اسی لئے وہ اپنے فن اور فنی تخلیقات کو
اسی نہ حاصل ہونے والے حُسن کی تمنا سے سجاتا اور آباد کرتا ہے
اور بالآخر اس کی آرزو اس کے فن پارے یا فنی تخلیق کی صورت
اختیار کر لیتی ہے۔ اور آرزوؤں کی آغوش میں پلا ہوا یہ فن پارہ ایک
ایسے تصور کی تصویر بن کر ہمارے سامنے آتا ہے جو حقیقت سے

دور اور شائیت سے قریب ہے۔ فن کا یہ تصور زندگی کے ہر دور میں انسان کے ساتھ رہا ہے اور فن کی مختلف اصناف کی ہیئت اطوار کے حسن و قبح پر اثر انداز ہوتا رہا ہے۔ حقیقت کا دوسرا مفہوم اقدار کے اسی مثالی تصور کے مقابلے میں پیش کیا جاتا رہا ہے۔

فنی بحثوں میں حقیقت کو ایک تیسرے مفہوم میں بھی استعمال کیا گیا ہے۔ فن کا موضوع بدیہی طیبہ پر وہ کائنات ہے جس کا ہم مشاہدہ کرتے ہیں، جس سے ہر وقت دوچار ہوتے ہیں اور جو ہمارے ہر طرح کے تجربات کی بنیاد ہے۔ لیکن کائنات جس صورت میں ہمارے مشاہدے اور تجربے میں آتی ہے وہ صورت فن کا پسیم اختیار کرنے سے پہلے بہت سے مرحلوں سے گزرتی اور گزر کر نکھرتی اور سنورتی ہے۔ ان مرحلوں میں سب سے اہم اور سب سے مؤثر مرحلہ فن کار کے تخیل کا ہے۔ تخیل ایک سادہ صورت پر ایسے ایسے رنگ چڑھاتا ہے کہ یہ سادگی پہلے سے کہیں زیادہ حل آویز بھی ہو جاتی ہے اور مؤثر بھی۔ اس طرح گویا تخیل کی کارفرمائی کے بغیر زندگی کی کوئی حقیقت، فنی کی حقیقت نہیں بنتی۔ لیکن کبھی کبھی تخیل کے سانچے میں ڈھل کر حقیقت کا رنگ روپ ایسا بدل جاتا ہے کہ اسے حقیقت کا نام نہیں دیا جاسکتا۔ فن کی یہی صورت اور فن کا یہی تخیلی تصور ہے جس کے مقابلے میں حقیقت کا لفظ استعمال ہوتا رہا ہے۔

اس سلسلے کی چوتھی کڑی وہ ہے جس میں ہم حقیقت کو جذبات کے مقابلے میں لا کر پیش کرتے ہیں۔ ہر فنی تخلیق، خواہ وہ زندگی کی کسی خارجی حقیقت کا عکس ہی کیوں نہ ہو، فن کار کی داخلی کیفیتوں یا دوسرے الفاظ میں اس کے جذبات و احساسات کی عکاسی اور ترجمان بھی ہوتی ہے۔ بے لوث خارجی (Objective) حکامی، معنوی اور ترجمانی کا گزرفن کی بارگاہ میں نہیں۔ یہاں ہر تصویر پر ایک داخلی رنگ (Subjective) کا پرتو ضروری ہے۔ لیکن کبھی کبھی یہ داخلی پہلو اس درجہ ابھرتا اور نمایاں ہوتا ہے کہ زندگی کے خارجی مظاہر کی صورت یکسر بدل جاتی ہے۔ حقیقت پسندوں نے داخلی کیفیت جذبے یا جذباتیت (Sentimentalism) کے اسی غلبے کے خلاف احتجاج کیا اور حقیقت کا پرچم اونچا رکھنے کو اپنا منصب بنایا ہے اور یوں فن میں حقیقت کا وہ تصور پیدا ہوا جو جذباتی شدت اور جذباتیت کی ضد ہے۔

حقیقت کے یہ سب مفہوم جس طرح فن کی مختلف اصناف اور ان کی تخلیقات پر گفتگو، بحث اور تنقید کرتے ہوئے استعمال کئے گئے۔ اسی طرح ادب کے ان شعبوں اور صنفوں کا جائزہ لیتے ہوئے اور فنی قدرستعین کرتے ہوئے اور زیادہ کثرت سے برتے گئے ہیں جن میں زندگی کے مختلف مظاہر کو موضوع بنایا جاتا ہے۔ ادب کے ان شعبوں اور صنفوں میں سب سے پہلا نمبر افسانوی اور

کا ہے جس میں حیات انسانی کے داخلی پہلوؤں کے علاوہ، انسان کے خارجی ماحول کی مصوری کو ہمیشہ سے اہمیت دی جاتی رہی ہے۔ انسانی زندگی اور اس کے خارجی ماحول اور افسانوی ادب یا افسانے میں جو گہرا، قریبی، لازمی اور ناگزیر تعلق اور ربط ہے، اس کی بنا پر حقیقت کے لفظ نے ان مفہوموں کے علاوہ جن کا بھی ذکر ہوا اور بھی کئی مفہوم پیدا کر لئے اور ان مفہوموں پر اس لفظ کے استعمال نے ادبی تخلیق کے رجحانات و میلانات کو متاثر کیا اور پھر ان میلانات و رجحانات نے افسانوی ادب میں بعض ایسے اچھے اور بُرے پہلو نمایاں کئے جن سے ہر دور میں افسانوی ادب اور ان کی گوناگوں تخلیقات کی راہیں متعین ہوئیں۔

ایک ایک کر کے ان مختلف پہلوؤں کا ذکر اور تجزیہ افسانوں کا مطالعہ کرنے والوں کے لئے یقیناً دلچسپی سے خالی نہیں۔ اس سلسلے میں جو مفہوم سب سے پہلے ہمارے سامنے آتا ہے وہ سیدھا سادا ہونے کے باوجود بے حد اہم ہے۔ اس مفہوم میں حقیقت نگاری واقعات کے بے کم و کاست بیان تک محدود ہے اور حقیقت نگاری حیثیت کم و بیش وہی ہے جو فوٹو گرافر کی، جس کا کام محض یہ ہے کہ سامنے آنے والی اور سامنے سے گزرتی ہوئی زندگی کو مقبتہ کر کے اُسے جوڑوں کا توڑ تصویر کی شکل میں منتقل کر دے۔

افسانے میں حقیقت نگاری کا دوسرا مفہوم پہلے مفہوم سے کسی

قدر مختلف ہے۔ حقیقت یا حقیقت نگاری کا یہ مفہوم سمجھنے والے افسانہ نگار کو فوٹو گرافر نہیں کہتے اور نہ ان کے نزدیک یہ خیال درست ہے کہ ادیب یا افسانہ نگار جو کچھ دیکھتا ہے اُسے بے کم و کاست ضبط تحریر میں لے آتا ہے۔ اس کی نظر اور اس کے دیکھنے کا انداز اس لحاظ سے فوٹو گرافر سے مختلف ہے کہ وہ خصوصیت کے ساتھ عام چیزوں اور عام حقیقتوں کو اپنے مشاہدے کا مرکز و محور بناتا ہے کہ انہیں کا نام زندگی اور انہیں کی مصوری کا نام حقیقت نگاری ہے۔

تیسرا مفہوم صرف اُن مشاہدات اور واقعات کو حقیقت کے دائرے میں شامل سمجھتا ہے جو ”نا خوشگوار“ ہیں۔ اس طرح کی حقیقت نگاری صرف ایسی چیزوں کو، ایسے واقعات کو اور زندگی کے ایسے رشتوں کو اپنا تسلیم کرتی ہے جنہیں خواص اور ثقہ افراد کی نظر میں پسندیدہ نہیں سمجھا جاتا اور مہذب مجلسوں میں جن کے ذکر پر بھی پابندی ہے۔

اس طرح گو یا حقیقت نگاری کے موخر الذکر دونوں مفہوموں میں مواد کی نوعیت کے بجائے ان کے طریق انتخاب پر زور دیا جاتا ہے اور اس طریق انتخاب میں افسانہ نگار کی رہنمائی وہ میلان کرتا ہے جس کے ماتحت وہ ایک خاص نوعیت کے مواد پر نظر ڈالنے اور ایک خاص اسلوب سے پیش کرنے پر مائل اور مجبور ہوتا ہے۔

حقیقت نگاری کے تینوں مفہوم جیسا کہ ان کی مختصر توضیح سے ظاہر ہے محض خیالی نہیں ہیں۔ یہ تصورات نقادوں اور مبصرین کے سامنے آئے ہیں اس لئے کہ افسانہ نگاروں کے افسانوں کی تخلیق میں ان کا واضح عکس نظر آتا ہے۔ لیکن ان تصورات پر محض تصورات کی حیثیت سے اور افسانہ نگار کی تخلیقات کی رہنمائی کرنے والے محرکات کی حیثیت سے نظر ڈالی جائے تو یہ اندازہ لگانے میں دشواری ہمیں ہوتی کہ یہ تصورات خام اور ادھورے ہیں اور ان کی بنیاد کسی نہ کسی طرح کے فریب نظر پر ہے۔ مثلاً افسانہ نگار کو فوٹو گرافر اور اس کے طریق کار کو کیمیرہ جیسی کل پمڈوں والی چیز سے مشابہ سمجھنا اس لئے درست نہیں کہ افسانہ نگار اپنے سامنے گزرنے والی زندگی کو خواہ کتنی ہی تجربہ سے دیکھے اور خواہ ان کی عکاسی میں کتنی ہی کاوش سے کام لے اس کی بنائی ہوئی تصویر کسی صورت میں بھی مکمل طور پر اصل کے مطابق نہیں ہو سکتی۔ ایک فن کار کی حیثیت سے وہ بالکل غیر محسوس طور پر نظر کے سامنے آنے والی چیزوں میں انتخاب اور ترمیم اور اضافے کا عمل جاری رکھتا ہے۔ ایک منظر کو دیکھتے ہوئے اس میں سے کچھ جزئیات کو ترک کر دینا، کچھ میں نئے رنگ شامل کر کے انہیں ایک صورت دے دینا اور کچھ میں پچھلے مشاہدات کی جزئیات بڑھا کر انہیں زیادہ دل آویز بنالینا اس کے لئے ناگزیر ہے۔ افسانہ نگار بہر حال ایک فن کار ہے اور اس لئے اس کی کوئی فنی تخلیق (یا کہانی)

اس کی شخصیت کی رنگ آمیزی سے خالی نہیں ہو سکتی۔ یہاں تک کہ اگر وہ اپنی کہانی کو شخصیت کے اس پر تو اور عکس سے الگ رکھنے کی کوشش بھی کرے تو اس کا اپنی کوشش میں کامیاب ہونا ممکن نہیں۔ فن کا، فنی تخلیقات کا اور اس سے بھی زیادہ کہانی کا یہی شخصی پہلو اور شخصیت کلام ہی رنگ آمیزی ہے جس سے کہانی کی اہمیت بھی بڑھتی ہے اور تاثیر بھی اور یہی چیز ہے جس سے کہانی میں رنگِ ثبات و دوام پیدا ہوتا ہے۔

اسی طرح خصوصیت کے ساتھ، عام چیزوں کو کہانی کے مواد کے لئے منتخب کرنا یا خصوصیت کے ساتھ خوش گوار کی جگہ ناگوار سے رشتہ جوڑنا بھی محض ایک رُحمان ہے اور اس رُحمان کا تعلق انفرادی طبائع سے ہے۔ اس لئے اسے حقیقت نگاری سے تعبیر کرنا اور اسے تنقید اور کبھی کبھی طنز و تشنیع کا نشانہ بنانا درست نہیں۔

جب کسی لفظ کے اصطلاحی مفہوم میں اتنی وسعت پیدا ہو جائے اور نقطہ نظر کے اختلاف کی بنا پر اس کے گرد معانی اور مفہام کا ایسا ہجوم ہو جائے جیسا کہ لفظ حقیقت کے گرد نظر آتا ہے تو اس کی منطقی تعریف بڑی دشوار ہو جاتی ہے۔ اور یہ بات آسان نہیں رہتی کہ اس لفظ کی تشریح ایسے جامع و مانع الفاظ میں کی جائے کہ وہ مختلف معانی و مفہام کو احاطہ کر سکے۔ یہی وجہ ہے کہ جب

ادبوں، فن کاروں اور ادب و فن کے نکتہ دانوں اور نکتہ سنجروں نے اس کی منطقی تعریف کی طرف قدم بڑھایا ہے تو اس میں ایسے نکتے نکالے ہیں کہ حقیقت کے لفظ میں اس سے بھی زیادہ معنوی وسعت لطافت اور نزاکت پیدا ہو گئی ہے جیسی معنی و مفہوم کے ان اختلافی پہلوؤں میں بھی نہیں ملتی جن کا ذکر ابھی کیا گیا — ذرا بعض تعریفوں پر نظر ڈالتے :

ہاتھورن جو انگریزی میں مختصر افسانے کے قافلہ سالاروں میں سے ہے، رومان اور ناول کا فرق بیان کرتے ہوئے حقیقت پسندانہ افسانہ اُسے کہتا ہے جس میں ”رومانی فضا کی کمی ہو“ چونکہ رومان فضا کی ترکیب بجائے خود کسی واضح مفہوم کی حامل نہیں اس لئے ہاتھورن کی تعریف کی وضاحت ان الفاظ میں کی گئی ہے کہ ”قصے میں حقیقت کا مفہوم یہ ہے کہ قصہ گو زندگی کو اس کے اصلی رنگ اور اصلی انداز میں پیش کرنے کی کوشش میں ”معمولی“ انداز ”ناخوشگوار“ سے اجتناب نہ کرے تو وہ حقیقت پسند ہے“

اس طرح حقیقت کا مفہوم خاصا وسیع اور الامداد دہر جاتا ہے۔ اس کے شرائط میں ایک طرف تو یہ بات شامل ہو جاتی ہے کہ زندگی کو اس کے اصلی رنگ یا اصلی انداز میں پیش کیا جائے، دوسرے ایسی چیزوں سے نظر نہ چرائی جائے جنہیں معمولی سمجھ کر چھوڑ دیا جاتا ہے۔ تیسرے ایسی چیزوں سے پرہیز نہ کیا جائے جو بعض لوگوں کے

نزدیک ناخوشگوار ہیں اور ممنوعات کی فہرست میں شامل ہیں اس کی وسعت میں اس طرح اور بھی اضافہ ہو جاتا ہے کہ جب کوئی فن کار زندگی کو اس کے اصلی رنگ میں پیش کرنا چاہتا ہے اور اس کا مشاہدہ کرتا ہے تو لازماً اس کے مشاہدے میں اس کے مخصوص اندازِ نظر، اس کے مخصوص جمالیاتی ذوق اور اس کے مخصوص رجحانات کا اثر ہوگا اور یوں جس چیز کو زندگی کا اصل رنگ کہا جاتا ہے وہ اصلی ہوتے ہوئے بھی ہر صورت میں ایک سا نہیں ہوگا۔ زندگی اپنے حدود میں رہ کر بھی نظر اور ذوق کے اختلاف اور فرق کی بناء پر ہر جگہ ایک نیا رنگ اختیار کرے گی اور ایک نئے رنگ میں ہمارے سامنے آئے گی۔

فن کاروں کی شخصیت، مزاج، مذاق اور نظر کے اسی فرق نے ادب میں اور خصوصیت سے افسانوی ادب میں عملی اعتبار سے بڑی دلکشی، دل آویز اور دل نشین صورتیں اختیار کی ہیں۔ ناوی نگاروں اور افسانہ نگاروں نے حقیقت کو اس کے حدود میں رکھتے ہوئے بھی اس پر اپنا ذاتی رنگ چڑھایا اور اس کے متعلق کوئی نہ کوئی مؤثر اصول اور نظریہ پیش کیا ہے۔ فن کاروں میں سے بعض کی کہی ہوئی باتیں سن لیجئے:

فیلڈنگ نے فن کار کا منصب بیان کرتے ہوئے لکھا ہے کہ ”ہمارا منصب ہے کہ ہم اپنا کام ایک ذمہ دار موجد کی طرح انجام

دیں اور سیرت انسانی کو ویسا پیش کریں جیسی کہ وہ ہے، نہ کہ ویسا جیسا کہ ہم اُسے چاہتے ہیں۔“

انگریزی کا شہور ناول نگار اسکاٹ، جین آسٹن کی حقیقت نگاری کی تعریف کرتے ہوئے لکھتا ہے کہ ”اس فوجوان خاتون کو معمولی زندگی کے واقعات، احساسات اور کرداروں کے بیان کر لے کا خاص ملکہ ہے، لیکن جذبے اور بیان کی صداقت سے زندگی کی معمولی حقیقتوں کو دلکش بنا دینے کا جو نازک انداز اُسے آتا ہے، اس سے میں نابلد اور نا آشنا ہوں۔“

ظاہر ہے کہ انداز کی یہ نزاکت، شخصیت کا رہی رنگ اور اس رنگ کا عکس ہے جس کی طرف ابھی اشارہ کیا گیا۔ حقیقت کی مصوری میں شخصیت اور شخصیت کے انفرادی رنگ کی جو اثر انگیزی لازمی ولابدی ہے اس کی طرف ای۔ ایم۔ فارسٹر نے اس طرح اشارہ کیا ہے کہ:

”زندگی کی تصویر خواہ حسین ہو، خواہ تنج، خواہ افسردہ کن یا دلولہ انگیز اس کی سب سے بڑی خصوصیت یہ ہونی چاہیے کہ وہ پڑھنے والے پر تصویر کے حقیقی ہونے کا تاثر قائم کرے۔“

فن اور ادب کے گونا گوں بدلتے ہوئے میلانات میں سے ”حقیقت پسندی“ کا میلان صرف ایک ہے لیکن صرف ایک میلان نے مختلف زمانوں میں فن اور ادب کو اور خصوصیت سے

موجودہ زمانے میں افسانوی ادب کی تخلیق اور اس کے فن پر جو گہرا اور دیر پا اثر ڈالا ہے وہ کسی ادیب نے نہیں ڈالا، اس لئے کہ اس کے گونا گوں تصورات نے اور خصوصیت کے ساتھ اس آزادی نے کہ ہر فن کار کی حقیقت اس کے اپنے مشاہدے اور فکر کی انفرادیت کے رنگ میں رنگی اور رچی ہوئی ہوتی ہے۔ اس کے میدانِ عمل میں لامتناہی وسعت پیدا کر دی ہے۔ حقیقت کی پوری دنیا اور اس میں قدم قدم پر بکھری اور پھیلی ہوئی بے شمار چیزیں اس کا موضوع ہیں۔ ان بے شمار چیزوں میں نظر کے اختلاف سے جو لامحدود اضافے ہوتے ہیں وہ بھی اسی حقیقت کے روپ ہیں لیکن اس سے بھی بڑھ کر رومان و تخیل کی لامحدود کائنات بھی اس کی حقیقت افزہ دنیا کا حصہ ہے، اس لئے کہ رومان و تخیل بھی بنیادی طور پر کسی خاص ذہن اور احساس کی تخلیق کردہ حقیقتیں ہیں اور اس لئے انھیں حقیقت کے دائرے سے خارج نہیں کیا جاسکتا۔ چنانچہ تفصیلات کی اس وسعت، میدانِ عمل کی اس فراخی و کشادگی اور سوچنے اور عمل کرنے کی اس بے پایاں آزادی نے افسانہ نگار کے ذوقِ فن اور شوقِ فراواں کو پوری طرح غلام کرنے کا موقع دیا ہے اور یہ گونا گوں محرکات افسانوں میں بعض ایسے رجحانات پیدا کرنے کا سبب بنے ہیں جن سے افسانہ موضوع اور فن دونوں حیثیتوں سے ترقی کی اس منزل تک پہنچ گیا ہے کہ اب تک ادب کی

کسی صنف کی رسائی وہاں تک نہیں ہوئی تھی۔

ترقی کے ان مدارج و مراحل میں سب سے پہلا نمبر فن کا ہے۔ فن کار سے حقیقت نگاری کے فن اور اسلوب کا یہ مطالبہ ہے کہ وہ زندگی کو اس کے اصلی رنگ روپ میں دوسروں کے سامنے لائے۔ اس مطالبے نے فن کار (اس جگہ افسانہ نگار کہیے) کو مشاہدے کے معاملے میں باریک بینی اور دقت نظر کی اور صحیح اور مکمل مشاہدے کے بعد بیان کی صراحت، وضاحت اور صفائی کی طرف اور پھر مشاہدے اور بیان میں پورا خلوص اور دیانت برتنے کی طرف مائل کیا ہے اور یوں افسانوں کے ذریعے زندگی کی جو تصویریں ہماری نظر کے سامنے آتی ہیں ان سے ہمیں زندگی کو اس طرح دیکھنے، جاننے پہچاننے اور سمجھنے اور پھر اپنے تجربے میں وسعت اور گہرائی پیدا کرنے کا موقع ملتا ہے جیسے یہ تجربہ کسی اور کا نہیں، خود ہمارا ہے۔ موضوع اور فن کے ساتھ انتہا درجے کا اخلاص برتنے کے فنی رجحان نے افسانہ پڑھنے والوں کی دنیا کو حیرت انگیز اور ناقابل یقین حد تک وسیع کر دیا ہے اور افسانہ نگار کے عمل تسخیر سے کائنات کا ذرہ ذرہ اُن کے عالم نظر میں رقص کرتا نظر آتا ہے۔

حقیقت پسندی اور حقیقت نگاری کے رجحان اور دُور جدید کے علمی اندازِ نظر یا سائنٹیفک مزاج میں بڑی مطابقت ہے۔ اس سائنٹیفک مزاج نے فن اور اس کی تخلیقات اور خاص طور

پرافسانوی ادب کی تخلیقات اور ان کے اسالیب فن پر بہت گہرا اثر ڈالا ہے۔ حقیقت پسندی کا ترجمان اپنے پیرو سے صحیح مشاہدے کا طالب ہے، وہ مشاہدے کی وسعت کے ساتھ فن کار سے اس کی بھی توقع رکھتا ہے کہ اپنی دیکھی بھالی چیزوں کی جزئیات سے پوری طرح واقف ہو کر ان کے اجزاء میں حسین و غیر حسین نمونوں وغیر نمونوں مؤثر و غیر مؤثر کا امتیاز کرے اور اس امتیاز کے بعد اخذ و ترک کے عمل سے اپنے فن کے لئے وہی چیزیں منتخب کرے جو اس کے فنی مقصد سے ہم آہنگ ہیں۔ یہی دونوں باتیں سائنس کے طریق عمل نے اپنے راستے پر چلنے والوں نے سکھائی ہیں۔ بے کم و کاست مشاہدہ اور بے لوث تجزیہ اس کے مسلک کے بنیادی اصول ہیں۔ انہیں دونوں اصولوں کو اپنا رہنما بنا کر سائنس استقرار کے ذریعے اپنے کلیات مرتب کرتی اور انہیں عمومیت کی سند دیتی ہے۔ یہ تیسری چیز بھی موجودہ دور کے حقیقت پسندانہ افسانوی ادب میں اس طرح داخل ہوئی ہے کہ افسانہ نگار مختلف افراد اور واقعات کے مشاہدے اور تجزیے کے بعد انہیں کتبے کی شکل دیتا اور انفرادی چیزوں سے مرتب اور اخذ کئے ہوئے نتیجوں اور کلیتوں کو عام انسانی عمل پر منطبق کرتا ہے۔ اور اس طرح حقیقت پسندی کے سائنٹیفک مزاج نے افسانے کو زندگی کی صحت، اس کی وسعت اور ”ٹھوس پن“ سے روشناس اور

زندگی کے وسیع مفہوم سے آشنا کیا ہے۔

حقیقت پسندی کے رجحان اور عہد حاضر کے غالب جمہوری طرزِ فکر اور اندازِ نظر کے درمیان بھی ایک طرح کی مطابقت اور ہم آہنگی ہے۔ جمہوریت انسان کو مساوات کا سبق سکھاتی اور چھوٹے بڑے، اچھے بُرے اور عزیز و حقیر کے امتیاز کو مٹاتی ہے۔ اس کی نظر خواص سے زیادہ عوام اور امیر سے پہلے غریب پر پڑتی ہے۔ حقیقت نگاری کا سبق بھی یہی ہے۔ اس نے عام چیزوں کے مشاہدے اور ان کی مصوری پر اور غیر معمولی کے مقابلے میں معمولی کی اہمیت پر زور دیا ہے اور یوں افسانہ نگار کے لئے موضوعات کا لامحدود سرمایہ مہیا و فراہم کیا ہے۔ افسانہ نگار کو سوچنے کے اس انداز میں قدم قدم پر اپنے عہد کے سیاسی، معاشرتی اور جمہوری مزاج سے تقویت ملتی ہے۔ اور یہ تقویت، اس کے کام کو ایک اخلاقی اور روحانی جلا دیتی ہے اور اس طرح حقیقت پسندی کا جو عمل افسانے میں بظاہر محض فن کے پسندیدہ رجحان کا مظہر ہے، ایک مقدس صورت اختیار کر لیتا ہے۔

حقیقت پسندی کے رجحان اور حقیقت نگاری کے عمل نے افسانے کو ایک اور طرح بھی وسعت بلکہ معنویت دی ہے۔ افسانے کو افسانہ لکھنے والوں نے ہمیشہ سے ماضی کی تصویر سمجھا ہے اور اس کے ذریعے ماضی بعید اور ماضی قریب کی مصوری کرنے اور گزشتے ہوئے

واقعات بیان کرنے کو اپنا فرض منصبی جانا ہے۔ یہ رجحان بعض صورتوں میں اب بھی ہمارے افسانوں میں موجود ہے اور اس طرح افسانہ ہمیں محض ماضی کی داستان معلوم ہوتا ہے، اور اس کا نتیجہ یہ ہے کہ وہ مختلف حیثیتوں سے ہمارے لئے دل چسپ اور دل نشین ہونے کے باوجود معنویت سے خالی ہوتا ہے۔ ہم اُسے اکثر ایک ایسی حقیقت سمجھنے پرائل ہوتے ہیں جو خلا میں معلق ہے۔ وہ ہمیں آسمانوں کی سیر تو کراتا ہے لیکن ہماری زمینوں سے بے خبر اور نا آشنا ہے حقیقت پسندی اور حقیقت نگاری کے نئے رجحان نے جس افسانے کو فن کی بے پایاں آنادی دی ہے، جس افسانے کو سائنٹیفک مزاج سے آشنا کیا ہے، جس کی پردرکش میں جمہوری مساوات اور عام پسندی کا جذبہ شامل کیا ہے، اُسے ماضی کی سر زمینوں سے سر اٹھا کر حال کی زندگی میں لایا ہے۔ اور زندگی جو کچھ تھی، اُس کے متعلق کچھ کہنے کے بجائے ہمیں اس زندگی کی کہانی سنائی ہے جو اب ہے۔ افسانہ نگار کی نظر بھی اب قاری کی طرح حال پر ہے اور اس طرح دونوں کے درمیان اشتراک کا ایک ایسا رشتہ قائم ہوا ہے جو زندگی کے ساتھ قائم ہے۔ حال کے ساتھ انسان کا دائمی رشتہ ہی زندگی کو اہم اور پریمانی بناتا ہے اور یہی رشتہ قائم و استوار کر کے افسانہ نگار نے افسانے کو وہ اہمیت اور معنویت دی ہے جو اُسے اس سے پہلے حاصل نہیں تھی۔

حقیقت اور افسانے کے اس فنی تعلق اور افسانہ نگاری کی صنف میں اس کی اہمیت کے احساس نے افسانے کے فن کو جو غیر معمولی ہست دی اور افسانہ نگار کے لئے امکانات کے جو ان گنت باب کھولے اس سے انکار ممکن نہیں۔ انہیں امکانات کی بدولت پچھلے پچاس سال میں افسانوی ادب میں ادب کی ہر صنف کے مقابلے میں جو ترقیاں ہوئیں، وہ حیرت انگیز ہیں۔ افسانہ فنی حیثیت سے برابر آگے بڑھ رہا ہے۔ زندگی کی معنوی، ترجمانی اور تنقید میں کوئی اس کا ہم سر نہیں نظر بندی کی طرف رکھ کر اس نے برابر قدم آگے کی طرف بڑھائے ہیں، لیکن اچھائی کے ان پہلوؤں کے ساتھ بعض پہلو ایسے بھی ہیں کہ جب افسانہ نگاروں نے پوری احتیاط سے کام نہیں لیا تو حقیقت پسندی کے اس قرب نے افسانے کو نقصان بھی پہنچائے ہیں اور بلاشبہ بعض اوقات اس نقصان کی نوعیت ایسی ہے کہ اُسے شدید کہا جاسکتا ہے۔ افراط تغریط ہر انسانی عمل میں اپنا رنگ دکھاتی ہے، چنانچہ افسانے کے معاملے میں بھی اس کے اثرات یہی ہوئے ہیں کہ حقیقت پسندی کے آخر سے افسانہ کبھی بام فلک پر پہنچا ہے اور کبھی تحت الشریٰ تنگ، کبھی اس کا بلند بنائیت بلند کا مصداق ٹھہرا ہے اور کبھی اس کے پست نے بغایت پست کو بھی مات دی ہے۔

مثال کے طور پر زیاں کے چند پہلوؤں پر نظر ڈالئے :
یہ بات اس سے پہلے سامنے آچکی ہے کہ حقیقت زندگی کی وہ

صورت ہے جیسی کہ وہ اصلیت میں ہے۔ لیکن حقیقت کی یہ تصویر سچ پوچھئے تو اس حقیقت کی تصویر ہے جو فن کار یا افسانہ نگار کو نظر آتی ہے۔ افسانہ نگار خواہ چیزوں کو کتنا ہی بے تعلق ہو کر دیکھے، اور اپنی نظر کو خواہ کتنا ہی بے رنگ رکھنے کی کوشش کرے۔ اس کے اندازِ نظریں اس کی شخصیت اور مزاج کا عکس نمودار ہو جانا لازمی ہے اور اس لئے جس چیز کو وہ حقیقت کہتا اور سمجھتا ہے، اصل حقیقت سے کسی نہ کسی لحاظ سے ضرور مختلف ہوتی ہے اور یوں نتیجہ یہ نکلا کہ اس کی بنائی ہوئی حقیقت کی تصویر ادھوری، نامکمل یا کم از کم یک طرفہ ہوتی ہے ہو سکتا ہے کہ اس ادھوری، نامکمل اور یک طرفہ تصویر میں اس کی روح ہی باقی نہ رہے اور دیکھنے والے ایک بے روح حقیقت کو اصل سمجھ کر ایک فریب میں مبتلا رہیں۔

حقیقت پسندانہ مشاہدے کی سب سے ضروری خصوصیت یہ ہے کہ مشاہدہ کرنے والا چیزوں کو ایک ایسی نظر سے دیکھے جس میں ذاتی پسند و ناپسندیدگی اور شخصی رجحان و میلان کو دخل نہ ہو۔ بے تعلق، بے لوث اور بے رنگ مشاہدہ ہی حقیقت پسندانہ مشاہدہ ہے اور ایسے ہی مشاہدے پر مکمل حقیقت نگاری کا انحصار ہے۔ اس بات کو اگر غور سے دیکھا جائے تو اس سے یہ نتیجہ نکلتا ہے کہ مشاہدے سے ذاتی میلانا کارنگ خارج کر دیا جائے تو اس میں جذبات و احساسات کا وہ گداز باقی نہیں رہتا جس کے بغیر کسی چیز یا شخص پر ہمدردی سے نظر ڈالنا ممکن نہیں۔

موضوع کے ساتھ فن کار کی یہ بے تعلقی اور علیحدگی موضوع کو بے رنگ بنا دیتی ہے اور اس کے انسانیت کی بلند وارف سطح تک پہنچنے کے راستے میں حائل ہوتی ہے۔

کسی ایسی فنی تخلیق یا کسی ایسے افسانے کا تصور ممکن نہیں جو محض واقعات یا مشاہدات کے بے لوث اور بے رنگ بیان کی بنا پر دلکش اور موثر بنا ہو۔ اس طرح کی حقیقت نگاری جس میں فن کے کسی نہ کسی وسیلے سے کام نہ لیا گیا ہو، اگر موثر ہے تو وہ یقیناً ایک نئی معجزہ ہے اور یہ ظاہر ہے کہ معجزات کو کلیات کی حیثیت نہیں مل سکتی۔ اس لئے یہ نتیجہ نکلا کہ حقیقت اور فن کے اس ناگزیر رشتے میں فن کی حیثیت حقیقت کے دشمن کی ہے۔ افسانے میں فن کی یہ دشمنی اس طرح ظاہر ہوتی ہے کہ وہ واقعات کو سطحی طور پر تو حقیقت کی شکل دے دیتا ہے۔ لیکن حقیقت کی یہ شکل محض حقیقت کا فریب ہوتی ہے۔

عہدِ جدید کے افسانے کے سلسلے میں جس سائنٹفک مزاج اور اس مزاج کے جس عکس اور اثر کا ذکر ابھی کیا گیا اس کا ایک پہلو یقیناً قابلِ توجہ ہے۔ اور یہ کہ سائنٹفک مزاج اگر فن کارانہ احساس کا ہم عناں بلکہ تابع نہ ہو تو وہ ٹھوس حقیقتوں کو تو جہم دے سکتا ہے، لطیف فنی حقائق تخلیق نہیں کر سکتا۔ سائنس کو صرف حقائقِ عزیز ہیں، حقائق کے پیچھے جو صداقتیں یا جوارِ فاع انسانی قدیں چھپی ہوئی ہیں، ان پر اس کی نظر نہیں پڑتی۔ اور فن حقیقت میں ان ٹھوس حقیقتوں کا نہیں بلکہ

ان سے پیدا ہونے اور ان کی آغوش میں پرورش پانے والی غیرسانی
قدروں کا پرستار اور اس لئے ترجمان و عکاس ہے۔ افسانے نے کبھی کبھی
اس رفیع فنی حقیقت کو نظر انداز کیا اور اس لئے زک اٹھائی ہے سائنس
کی اندھا دھند پیروی اور سائنٹی نمک مزاج کی گویا نہ تقلید نے اُسے فنی
حسن سے محروم کر دیا ہے۔

سائنس کے اندازِ فکر اور اس کے پیدا کئے ہوئے شعوس مادی طریق
کا ہونے فن کے لئے ایک اور خطرہ بھی پیدا کیا ہے اور اس خطرے سے
افسانے کو ادب کی ہر صنف کے مقابلے میں زیادہ دوچار ہونا پڑا ہے۔
سائنس اور مادے کی پیروی اور اُس کی آستانہ بوسی اپنے پرستاروں کو
جان کے مقابلے میں جسم کی طرف مائل ہونے کا حیوانی سبق سکھاتی ہے۔
اور بعض اوقات افسانہ نگار حقیقت کو جسم اور مادے کا مترادف سمجھ کر
اُس کی مصوری کرنے اور اسی سے تعلق رکھنے والی حقیقتوں کو اصل
حقیقت سمجھنے لگتے ہیں۔

اس کا نتیجہ یہ ہوتا ہے کہ ان کا فن جسم کے خارجی مظاہر کا مصوّر اور
ترجمان بن کر رہ جاتا ہے۔ جذبات، احساسات اور نفسیات کی نازکت
حقیقتوں تک پہنچنا اُن کے دائرہ عمل سے خارج ہو جاتا ہے اور یوں وہ
انسانیت کے بجائے حیوانیت کے ترجمان بن جاتے ہیں۔ دُورِ جدید
کے افسانے میں جا بجا حیوانیت کا یہ میلان نمایاں ہے اور ظاہر ہے
کہ یہ حقیقت پسندی کی ایک خاص روش اور اس کے محدود مفہوم کا پیدا

کیا ہوا ہے۔

لیکن جو لوگ افسانے کو مستقبل کی مقبول ترین اور فنی لطافتوں کے اعتبار سے نازک ترین صنف سمجھتے ہیں۔ انہیں ایک چیز سے تسکین ہوتی ہے اور وہ یہ کہ حقیقت پسندی اور حقیقت نگاری کے میدان نے افسانہ نگار کے راستے میں جو خطرے پیدا کئے ہیں، انہیں افسانہ نگار خطرے سمجھ کر ان سے بچنے کو اپنا فنی منصب جانتا ہے اور حقیقت نگاری کی مشعل ہاتھ میں لے کر فن کی اس منزل کی طرف گام نہا ہے جو حیات انسانی کا مشاہدہ کئے بغیر اس مشاہدے کو غور و فکر سے نہ بنائے بغیر اور اس میں جذبے کا گناہ شامل کئے بغیر ہاتھ نہیں آتی۔ اور اچھے فن کار کی طرح ہمارے افسانہ نگار بھی جب تک مشاہدے، فکر اور جذبے کی ہم آہنگی کو اپنا منصب سمجھتے رہیں گے، اُن کا فن ترقی کی رفعتوں کی طرف قدم بڑھاتا رہے گا۔ اس میں شبہ نہیں کہ حقیقت پسندی اور حقیقت نگاری ہی افسانے کے مدخشاں مستقبل کی ضمانت ہے، لیکن فن کار کا کام یہ ہے کہ اس حقیقت کو غیر شاعرانہ اور غیر فنی کلانہ نہ بننے دے۔ حقیقت کا اداس کے ساتھ افسانے کا مستقبل شاعرانہ حقیقت کے ہاتھوں میں ہے کہ یہی حقیقت اصل میں انسانی حقیقت اور روحانی حقیقت ہے۔

افسانہ اور مقامی رنگ

مقامی رنگ کی اصطلاح ہماری تنقید میں اس وقت داخل ہوئی جب سے پریم چند کے افسانوں کے پس منظر اور ماحول اور اس ماحول کے اثرات کا تجزیہ شروع ہوا اور اس تجزیے کے ساتھ ساتھ اس اصطلاح کے معنوی حدود متعین کئے جانے لگے۔ ہم جب پریم چند کے افسانوں کا ذکر کرتے ہیں اور ان کے عہد بہ عہد رجحانات کا تجزیہ کرتے ہیں تو ان افسانوں میں سب سے پہلے ہمیں قومی زندگی کی بعض ایسی تصویریں نظر آتی ہیں جو اس سے پہلے افسانوں میں (یہاں تک کہ دوسرے قصوں اور داستانوں میں بھی) نہیں ملتیں۔ یہ تصویریں راجپوتوں کی قدیم زندگی اور بیسویں صدی کے شروع کی سیاسی بیداری اور سیاسی شعور کے لئے جیسے رنگ سے بنی ہیں۔ یوں گویا ہمارے افسانوں میں قدیم راجپوتی زندگی اور اس کی گونا گوں روایتیں اور دیہاتی زندگی کے مختلف

پہلوؤں کو مقامی رنگ کی معنوی تعبیر سمجھا جانے لگا۔ اور یہ دونوں
تصورات عرصے تک اس اصطلاح کے ساتھ وابستہ رہے۔ یہاں
تک کہ اردو افسانے کی تاریخ میں مقامی رنگ اور دیہاتی زندگی
کی مصوری ایک ہی حقیقت کے دو نام بن گئے۔ پریم چند اور
ان سے متاثر ہونے والے ہم عصر افسانہ نگاروں میں علی عباس حسینی
سردشن اور اعظم کریمی، ابتدائی دور کے بعد کے درمیانی دور کے
افسانہ نگاروں میں اختر اور نبوی، سہیلی عظیم آبادی اور احمد ندیم قاسمی
اور دورِ جدید کے کھنہ والوں میں بلونت سنگھ، "مقامی رنگ" کے
اس نسخے کے کامیاب منظر ہیں اور ان میں سے ہر ایک نے اپنے اپنے
مزاج اور مذاق کے مطابق اسے افسانوں میں برتا اور اسے زندگی کا
ترجمان بنانے کے علاوہ فنی حسن کا نمونہ بھی بنایا ہے۔

مقامی رنگ کے افسانے ہماری افسانہ نگاری کے ہر دور میں
کھسے گئے اور ہر دور میں یہ ترجمان افسانے کی معنوی اور صورتی ترقی کا
ضامن بنا، لیکن ہم اپنے افسانوں کے اس پہلو پر نظر ڈالتے ہوئے یہ
کبھی نہیں سوچتے کہ اس روش اور میلان کی فنی حیثیت کیا ہے۔ ہم
نے اسے بھی اسی طرح کی ایک اتفاقی چیز سمجھا ہے جیسی ہمارے
افسانوں کی اور بہت سی چیزیں۔ جیلا ملک ایسا نہیں۔ حقیقت
میں مغرب کے افسانوں میں اس کا آغاز اور ارتقاء ایک خاص طرح کے
فنی احساس کا منظر و ترجمان ہے۔ یہی فنی احساس ہے جس نے ہمارے

نئے افسانے کی فنی نشوونما میں بڑا حصہ لیا ہے۔

انگریزی کے مختصر افسانے میں اس میلان اور اس میلان سے پیدا ہونے والے فن کا اقلین اور بعض حیثیتوں سے بہترین منظر اور ترجمان آئر لینڈ کے معروف ناول نگار اور افسانہ نگار جیمز جوائس کے افسانوں کا مجموعہ ڈبلینرز (Dubliners) ہے۔ اس مجموعے میں افسانہ نگار کے ایسے افسانے شامل ہیں جن میں اس نے شہر ڈبلن (Dublin) کی زندگی کے مختلف پہلوؤں کو موضوع بنایا ہے۔ ان افسانوں کو موضوع اور فن کے اعتبار سے ایک انقلابی رنگ کا حامل بھی کہا گیا ہے۔ اور ان افسانوں کی اس فلسفی کیفیت کی داد بھی دی گئی ہے جو اس نے پیدا ہوئی ہے کہ ڈبلن ان کی ہیروئن ہے۔ جوائس نے ڈبلن کو اپنی ہیروئن بنا کر اس کے سراپا کی چھوٹی سے چھوٹی جزئیات بھی بڑے مزے لے لے کر اور ایسے سادہ اسٹیک

۵۔ اس بات کا اندازہ اس سے کیا جاسکتا ہے کہ جب جوائس نے اپنے مجموعہ کے لئے کوئی ناشر تلاش کرنے کی کوشش کی تو اسے سخت ناکامی ہوئی۔ ناشر (Dubliners) کے افسانوں کے انقلابی (انقلابی) موضوع اور اسلوب کے نئے پن کے اعتبار سے، کو دیکھ کر کافوں پر ہاتھ دھرتے تھے اور کہتے تھے کہ اس سے بھلا پڑھے گا کون؟۔

اور معصوم لیکن مؤثر شاعرانہ انداز میں بیان کی ہیں۔ اس کی کہنی ہوئی تصویروں کا رنگ آنکھوں میں کھبتا اور اس کے لفظوں کی موسیقی کانوں کی راہ دل میں جگہ بناتی ہے۔ ان لفظوں اور ان تصویروں میں ہر جگہ ایک گہرا جذباتی خلوص ہے۔ منظر کے حسن اور جذبے کی شدت اور خلوص کے امتزاج سے ان کہانیوں میں فن کا ایسا حسن اور نزاکت ایسی پیدا ہوتی ہے کہ پڑھنے والا پہلی مرتبہ یہ محسوس کرتا ہے کہ کسی ایک مقام اور ماحول کی محدود زندگی میں بھی اس بات کے امکانات ہیں کہ اس کے سہارے پر عظیم سے عظیم کہانی لکھی جاسکتی ہے۔ جوائس کی ان کہانیوں نے کہانی کے فن میں 'مقامی رنگ' کی عظمت کا سکہ بٹھایا۔ یہ واقعہ ۱۹۱۴ء کا ہے۔ جب زمین کا سینہ توپوں کی گرج اور دھماکوں سے دل رہا تھا۔ جنگ کے بلند ہوتے ہوئے شعلوں کی ہولناک زندگی میں (Dubliners) کا وروود (یا اشاعت) ایک خشک اور مر جھاگے ہوئے پتے کا درود تھا۔ جوائس نے 'مقامی رنگ' کو بنیاد بنا کر جو کہانیاں ایک مجموعے کی صورت میں دنیا کے سامنے پیش کی تھیں انھیں لوگوں نے ڈرتے ڈرتے ہاتھ لگایا اور اس کتاب کا دوسرا ایڈیشن آٹھ سال بعد شائع ہوا۔ لیکن جوائس نے جس اسلوب کی طرح ڈالی تھی اس نے آہستہ آہستہ دلوں میں گھر کیا اور بالآخر ایک زبردست ادبی تحریک کی شکل اختیار کی۔

۱۹۲۰ء میں آئرلینڈ کا ایک مشہور افسانہ نگار فلیبرٹی (Flaberty) لندن آیا اور اُس نے لندن کی زندگی پر کہانیاں لکھنی شروع کیں، اس لئے کہ اپنے خیال میں وہ اسی زندگی سے سب سے زیادہ واقف تھا، لیکن ایڈورڈ کاربٹ نے اُسے آئرلینڈ جانے کا مشورہ دیا۔ فلیبرٹی اس مشورے کے مطابق آئرلینڈ چلا گیا اور وہاں جا کر کسانوں اور پھیروں کی زندگی کے متعلق کہانیاں لکھیں۔ ان کہانیوں کے متعلق ایک نقاد کی رائے یہ ہے کہ ان میں نئے رنگ روغن کی چمک اور تازگی ہے۔ ان کہانیوں کا موضوع مقامی زندگی کی ایسی جزئیات اور تفصیلات ہیں جن پر اب تک کسی کی نظر نہیں پڑی تھی یا جن کی فنی اہمیت کسی نے اب تک محسوس نہیں کی تھی۔ بھڑکے بچے کی پیدائش، گائے کی موت، چڑیا کی پہلی اڑان جیسی سچھوٹی چھوٹی چیزیں ان کہانیوں کے حیات افروز موضوع ہیں۔

آئرلینڈ کے ان دو افسانہ نگاروں سے کچھ ہی سال بعد انگلستان کے دو لکھنے والوں کے نام سامنے آئے جنہوں نے سوہٹ نام، گالز ورڈی، جارج مور اور لارنس جیسے عظیم افسانہ نگاروں اور فن کاروں کی شہرت اور رعب کے باوجود اپنے لئے ایک خاص جگہ بنائی۔ ان دو لکھنے والوں میں سے ایک کیتھرین مینز فیلڈ (Katherine Mans Field) اور دوسرا

۱۔ ای۔ ای۔ کاپرٹ (A-E. Coppard) کیتھرین مینر فیملڈ کے کارٹون اور اس کا نام ۱۹۲۰ء اور ۱۹۲۱ء کے درمیان یا اس کے بھی دو چار سال بعد تک ادبی حلقوں میں گفتگو کا موضوع اور توجہ کا مرکز رہا۔ اس کی کہانیوں کا موضوع بھی اس عہد کے دوسرے افسانہ نگاروں کی طرح حقیقی زندگی اور اس کے کردار ہیں لیکن یہ حقیقی زندگی اس مہتمم باشان زندگی سے بالکل مختلف ہے جسے دوسرے افسانہ نگاروں نے اپنا یا ہے۔ اس نے لندن کی جمکبلی، بھرکبلی، شاندار اور پیمپیدہ زندگی سے ہٹ کر اس کے گرد و پیش کی زندگی میں بسر لیا ہے۔ اور اپنی کہانیوں کے ذریعے اپنے قاری کو بتایا ہے کہ دیہات کے سادہ اور بے لوث گھروں میں، وہاں کی خاموشی اور سنان گلیوں میں اور ان گلیوں کی رونق بڑھانے والے چھوٹے چھوٹے ہوٹلوں اور چائے خانوں میں، نانی اور نانباتی کی دکانوں میں نظر آنے والی معمولی زندگی ہے۔ اُس نے انگریزی افسانوں کو نئے موضوع دے کر افسانوں میں جمہوری ادب کے ایک نئے دور کا آغاز کیا اور لکھنے اور پڑھنے والوں پر بیک وقت یہ راز آشکار کیا کہ افسانہ نگار زندگی کے کسی رخ یا گوشے کو، کسی ایک مقام اور اس کی محدود زندگی کو موضوع بنائے اور اس موضوع کو ایک نئے انداز اور زاویے سے دیکھنے کی عادت ڈالے تو زندگی کا معمولی سے

مسمولی رُخ اولاس کا چھوٹے سے بھوٹا واقعہ بھی دلچسپ بن سکتا ہے۔ یوں گویا کیتھرین مینز فیلڈ نے 'مقامی رنگ' کے تصور کو عملی صورت دے کر افسانہ نگاروں کے لئے امکانات کے نئے دروازے کھول دیئے۔ اس کے متعلق کہا گیا ہے کہ اس کی اہمیت اس بنا پر نہیں کہ اس نے افسانوں کو کیا دیا بلکہ وہ اس لئے اہم ہے کہ اس نے دوسروں کو بتایا کہ افسانے میں کیا کچھ کرنے کی گنجائش ہے اور یہ سب کچھ افسانہ نگار ایک محدود زندگی کا احاطہ کر کے کر سکتا ہے۔

اے۔ اسی۔ کا پرڈ نے بھی اپنی کہانیوں کا مواد خالص مقامی بلکہ محدود مقامی زندگی سے حاصل کیا۔ اس کے افسانوں کے ایک درجن مجموعوں میں سے ۶ یا ۷ ایسے ہیں جنہیں محض اسی بنا پر افسانوی فن کے بے مثال مجموعے کہا جاتا ہے کہ ان میں افسانہ نگار کے گرد و پیش کی محدود، مقامی اور پوری طرح جانی پہچانی زندگی چلتی دکھائی دیتی ہے۔ اس زندگی کی سادگی، قوت اور تاثیر نے کا پرڈ کے افسانوں میں پریوں کے قصوں اور بچوں کی سادہ و معصوم کہانیوں کی سی بے لوث اور بے تکلف سادگی اور معصیت پیدا کی ہے۔ یہ کہانیاں پڑھتے وقت پڑھنے والا یہ محسوس کرتا ہے کہ زندگی کی بھلی اور گہما گہمی سے دور کیسی خاموشی اور پرسکون فضا میں بیٹھا حکایتیں، لطیفے، داستانیں اور لوک کہانیاں سن رہا ہے۔

اور ان سب کہانیوں میں سننے والوں کو ایک ایسی تازگی اور گفتگی محسوس ہوتی ہے جیسی دوسرے لکھنے والوں کی پُر تکلف کہانیوں میں نہیں ملتی۔

انگریزی افسانے کے تانے بانے میں 'مقامی رنگ' کی آمیزش سے ایک نیا انقلاب پیدا کرنے کی یہ کوششیں ارادی ہیں۔ لیکن ان سے بھی زیادہ ارادی وہ کوششیں ہیں جنہوں نے امریکہ کے نئے افسانے کو افسانوی ادب کے نشاۃ الثانیہ کا نام دلویا۔ اس نشاۃ الثانیہ کا تافہ سالار امریکی افسانہ نگار شرڈو انڈرسن (Sherwood Anderson) ہے جس نے پہلی جنگ عظیم کے فوراً بعد کے عہد انتشار میں کہانیاں لکھنی شروع کیں۔ اور ایک ایسے انداز میں شروع کیں جس کی روح میں امریکی افسانے کی روایت سے مکمل بغاوت کا شعلہ بیکتاد کھائی دیتا ہے۔ اس باغیانہ انداز کا نتیجہ یہ نکلا کہ جو اس کی طرح اس کی کہانیاں بھی کسی ایڈیٹر کے نزدیک قابل قبول نہیں تھیں۔ انڈرسن نے افسانہ نگاری کے فن میں اپنے انقلابی انداز کی بنیاد دو تصورات پر رکھی۔ اس کا خیال تھا کہ :-

(۱) امریکا محض ایک ملک نہیں بلکہ بڑا عظیم ہے اور اس کے مختلف حصوں میں زندگی اور معاشرت کے اتنے مختلف رنگ ہیں کہ جو لکھنے والا اپنی تخلیقات کو امریکہ کی قومی زندگی کا منظر بنانا

چاہتا ہے وہ ایک ناممکن کوشش میں مصروف ہے۔
 (۲) امریکی ادیبوں کو یورپ کی ادبی روایتوں کی طرف سے انکھیں
 بند کر کے اپنے ملک اور یہاں کے باشندوں کی زندگی کی
 عکاسی کرنی چاہیے۔

انڈرسن کا خیال اور نقطہ نظر یہ تھا کہ ادب ایک چھوٹی سی جگہ
 رہ کر یہاں کی بظاہر بے رنگ اور غیر اہم زندگی کی مصوری کرتے ہوئے
 ایک وسیع زندگی کی عکاسی کر سکتا ہے اور محض لفظی تصویروں کے
 ذریعے (خواہ یہ تصویریں رنگ سے ستراسر خالی ہوں) جو کچھ چاہے
 کہہ سکتا ہے۔ انڈرسن نے اپنا سیدھا سادہ انقلابی طریقہ ایسے
 لوگوں کی زندگی کی مصوری اور عکاسی کرنے کے لئے استعمال کیا جن کی
 اب تک ادب کی دنیا تک رسائی نہیں ہوئی تھی۔ اس کے افسانوں
 کا پہلا مجموعہ ڈائنز برگ اوہیو (Winesburg Ohio)
 امریکی افسانوں میں 'مقامی رنگ' کی روایت کا پہلا ترجمان ہے۔
 مستقبل کے افسانہ نگاروں نے اس روایت کی پیروی کر کے امریکی
 افسانے اور اس طرح بالواسطہ مختصر افسانے کے فن کو ایک نئی اور
 یقیناً انقلابی راہ دکھائی۔

انڈرسن کی روایت کا سب سے پہلا ہیرو ارنسٹ ہمنگوے
 (Ernest Hemingway) ہے۔ اس طرز کی پہلی کہانی

ہمنگوے نے سلاطین میں لکھی۔ ہمنگوے نے ان نئے طرز کی کہانیوں کے ذریعے کہانی میں ”بیانیہ تصویر کشی“ کا اسلوب رائج کیا اور لفظی تصویروں میں کسی طرح کا رنگ بھرے بغیر انہیں زندگی کا ہو ہو عکس بنا کر پیش کیا۔ مقامی زندگی کی چھوٹی چھوٹی باتوں کی تصویریں بنا کر ہمنگوے اپنے قاری سے کہتا ہوا معلوم ہوتا ہے ”لو، میں نے یہ تصویر بنائی ہے اب تم اس پر نظر رکھو“

انڈرسن نے اپنے عہد کے افسانہ نگاروں کو ایک بہت بڑا سبق سکھایا تھا۔ یہ سبق ایک خاص طرح کے اشار اور نفس کشی کا سبق تھا، جس کے زیر اثر وہ قومی نقطہ نظر کو ترک کر کے علاقائی اور مقامی نقطہ نظر اختیار کرتے اور علاقائی اور مقامی زندگی کی کہانیاں لکھتے تھے۔ ہمنگوے نے اشار کے اس راستے پر چل کر ایک دوسری طرح کے اشار کی تعلیم دی۔ اس نے غیر ضروری تفصیلات سے بچنے اور بیان میں تکلفات سے کام لینے کو فن کار کے فنی عمل کے بنیادی اصول قرار دیا اور اس طرح ان دو بڑے فن کاروں کی رہنمائی میں امریکی افسانہ نگاروں کی پوری نسل امریکی زندگی کی طرف متوجہ ہو گئی۔ امریکی شہر، امریکی قصبے، امریکی دیہات، ان شہروں، قصبوں، دیہاتوں کے گھر، ان گھروں کے رہنے والے مرد اور

عورتیں، ان کی سیاست، معاشرت، اُمیدیں، آرزوئیں، بایوسیاں،
 الجھنیں، یہ سب کچھ امریکی افسانوں کا موضوع بن گیا اور امریکی
 افسانے پر ایک نئی امریکی روایت کا رنگ چھا گیا اور اس روایت کا
 وہ عکس اس کے لفظ لفظ پر سایہ نگن نظر آنے لگا، جو اب تک
 نظروں سے پوشیدہ و مستور تھا۔ زندگی کے اس بکھرے اور پھیلے
 ہوئے مواد پر قبضہ کر کے لکھنے والوں کی تحریروں میں ایسی آزادی ایسی
 روانی، ایسی بے تکلفی، ایسی جرأت اور ایسی توانائی پیدا ہو گئی جیسی
 اس سے پہلے کبھی پیدا نہیں ہوئی تھی۔

انڈین اور ہنگوے کی "مقامی رنگ" کی روایت کی پیروی
 کرنے والوں میں اس عہد کے کئی بڑے افسانہ نگار شامل ہیں۔ ان میں
 سے ولیم فاکنر، آر سکن کالڈول، کیتھرین این پورٹر اور ولیم سرویان
 کے نام خاص طور سے اہم ہیں۔ ان کے علاوہ بھی جن لکھنے والوں پر
 اس روایت کا گہرا اثر ہے، ان کے نام یہ ہیں :-

رُتھ سوکو، کے ہائل، ڈور تھی پاڈکر، دلا کیٹر، جان آٹین بک
 ولیم ارش، لیماک، تھربر، مورے کیلے گھس، مینول کامراف، ڈوڈ تھی

William Faulkner Erskine Caldwell

Katherine Ann Porter

William Sorayan.

کین فیڈیل

۱۹۱۴ء سے لے کر تقریباً ۱۹۴۰ء تک آئر لینڈ اور
انگلستان کے بعض اور امریکہ کے بے شمار افسانہ نگاروں نے افسانوں
میں ”مقامی رنگ“ کے استعمال کی روش کا آغاز اور پیروی کر کے
افسانے کو بے شمار نئے موضوعات بھی دیئے اور ان موضوعات
کے ساتھ فن کے اسالیب میں ایسی چیزوں کا اضافہ کیا جن سے افسانے
کے فن کے لئے ترقی کی نئی نئی راہیں کھلیں اور وہ کہیں سے کہیں پہنچ
گیا۔ ”مقامی رنگ“ کے فنی رجحان کا ایک لازمی اور لا بدی نتیجہ تو یہ
ہوا کہ جب افسانہ نگاروں نے زندگی کے محدود اور مخصوص گوشوں پر
نظر ڈال کر صرف انہیں کو اپنا موضوع بنایا تو زندگی کے ایسے بے شمار
پہلو انسان کی نظر کے سامنے آئے جو اس سے پہلے کبھی نہیں آئے
تھے۔ اس رجحان کا ایک فنی شاخسانہ یہ بات تھی کہ افسانہ نگاروں نے
ایک محدود اور مخصوص زندگی کو اپنا موضوع بنا کر اس پر افسانے لکھنے
شروع کئے تو انہوں نے اس کا مشاہدہ اور مطالعہ پوری توجہ اور انہماک

el Ruth Sntkew

Dorothy Parker

John Steinback

Thurher Leacock

K. Boyle

Cather

William Marsh

‘Morley Callaghan.

سے کیا۔ اس توجہ اور انہماک کی بدولت اول تو یہ ہوا کہ اپنے موضوع کے متعلق ان کی معلومات میں وسعت بھی پیدا ہوئی اور گہرائی بھی اور دوسرے اس موضوع سے قرب حاصل ہونے کی وجہ سے انہیں اس سے ایک خاص طرح کا جذباتی تعلق پیدا ہو گیا اور اس نے جب افسانوں میں جگہ پائی تو افسانہ نگار کی شخصیت کے گہرے رنگ اور اس رنگ کے رچاؤ نے اس محدود اور مخصوص موضوع میں عالمگیری کی ایک کیفیت پیدا کر دی اور یوں جو افسانہ موضوع کی مکمل کیفیت اور شخصیت کے گہرے عکس اور رچاؤ کے بعد دکھایا اس نے پڑھنے والے کو اس طرح اپنی طرف متوجہ کیا اور اس طرح اس کے دل میں جگہ بنائی جیسے وہ زندگی کی کوئی معمولی حقیقت ہونے کے بجائے اس کا ایک بالکل نیا رخ ہے اور اس نئے رخ میں انسانی نظرت کا ایک ایسا رنگ جھلکتا نظر آتا ہے جو زمان و مکان کی قید سے آزاد ہو کر پوری انسانی زندگی پر سجایا ہوا ہے۔

مقامی رنگ نے ان افسانوں میں فن کی وہ خصوصیت پیدا کی جس کی وجہ سے فن ہر زمانے میں انسان کے لئے کشش اور تاثیر کا سبب رہا ہے۔ یعنی ہر افسانہ موضوع کے اعتبار سے دوسرے سے الگ ہے اور اس میں ایک ایسا نیا پن ہے جو دوسرے افسانوں میں نہیں۔ چونکہ فن کا اپنے فن کو مقبول اور ہر دل عزیز بنانے کے لئے ہمیشہ اس جدت اور نئے پن کی تلاش میں سرگرداں رہا ہے۔ اس

لئے ”مقامی رنگ“ کے اس رجحان سے افسانہ نگاروں کے ہاتھ کیا
 نکالیک لسنہ آگیا اور موضوع میں ”مقامی رنگ“ کی تجدید اور تخصیص کو
 نئے افسانے کا سب سے مقبول اور سب سے اہم رجحان سمجھا
 جانے لگا۔ یہ رجحان اب بھی افسانے کا سب سے غالب رجحان ہے۔
 ہمارے افسانے میں بھی جیسا کہ اس سے پہلے کہا گیا اس رجحان
 کا عکس اس کے بالکل ابتدائی دور میں نظر آتا ہے۔ پریم چند کے
 راجپوتی زندگی اور دیہاتی ماحول کے افسانے اس رجحان کا نئی عکس
 ہیں۔ پریم چند کی شروع کی ہوئی اس روش سے اردو کے بہت سے
 افسانہ نگار متاثر ہوئے اور ہمارے افسانے بڑے عظیم کے مختلف
 حصوں کے دیہاتوں کے مناظر اور اس زندگی کے گوناگوں مسائل کا
 عکس بن گئے۔ یو۔ پی، بہار، بنگال، پنجاب، افسانہ نگاروں کے
 شاہدے کے مفصیل جیتے جاگتے افسانوں کے دامن میں رسمٹ
 آئے اور اس میں سبب نہیں کہ محض دیہاتی زندگی کا موضوع ہی
 افسانوی ادب کے ارتقاء کے ہر دور میں اس کی فنی ترقی کا بہت
 بڑا ذریعہ اور وسیلہ بنا۔ پریم چند، اعظم کرپوری، علی عباس حسینی،
 ل۔ احمد اکبر آبادی، اختر اورینوی، سہیل عظیم آبادی، احمد ندیم
 قاسمی، دیوندر ستیا رتی اور بلونت سنگھ کے افسانے اسی مخصوص فنی
 رجحان اور اس کے گوناگوں اثرات کے بڑے کامیاب اور حسین
 مظہر ہیں۔

پریم چند کے دیہاتی افسانوں اور پھر اُن سے متاثر ہو کر دیہاتی زندگی کو موضوع بنانے والے دوسرے افسانہ نگاروں کے افسانوں کی نئی کامیابی دیکھ کر اردو کے افسانہ نگاروں نے عام طور سے ”مقامی رنگ“ کی روش کو اختیار کرنا شروع کر دیا۔ اور مسلمانوں اور سندوؤں کی معاشرتی زندگی اور اس کے مسائل پر کہانیاں لکھنے لگے۔ اس روش کو اپنانے والوں میں خود برہم چند کے علاوہ سدرشن اور اوپندر ناتھ اشک اور پھر مسلمانوں کی معاشرت پر لکھنے والوں میں راشد الخیری، حامد اللہ آفسر اور فضل حق قریشی کے نام خاص طور سے قابل ذکر ہیں۔ لیکن ان لکھنے والوں نے ”مقامی رنگ“ کی روش کو اختیار کر کے بھی اس میں ہر جگہ احتیاط سے کام لیا ہے اور اپنے افسانوں میں یہ بہت کم ظاہر ہونے دیا ہے کہ یہ افسانے کسی علاقے یا کسی خاص گروہ کی زندگی سے تعلق رکھتے ہیں، اس لئے نتیجہ یہ ہے کہ اکثر اوقات ان کی جزئیات میں کیانی نظر آتی ہے اور پھر یہ افسانے زیادہ عرصے تک دلچسپی سے نہیں پڑھے جاسکتے۔ یہ کمی آگے چل کر پوری ہوئی اور عجیب نہیں کہ امریکی افسانہ نگاروں کی روش اور ان کی کامیابی اس اسلوب کی محرک بنی ہو۔

ترقی پسندی کی تحریک کے آغاز کے آس پاس افسانہ نگاروں کے یہاں تخصیص کا یہ رنگ زیادہ نمایاں ہوا۔ اور ان کے مشاہدے

میں حقیقت کا وہ رنگ زیادہ جھلکنے لگا جس میں افسانے کی فنی کامیابی کا انحصار موضوع کی جزئیات اور ان جزئیات کے مصمم فن کا زمانہ انتخاب پر تھا۔ دیہاتی زندگی کے افسانہ نگاروں میں احمد ندیم قاسمی اور بلونت سنگھ کے افسانے اس رجحان کے صحیح نمائندے ہیں۔ اس لئے کہ انہیں پڑھ کر آدمی کو معلوم ہو جاتا ہے کہ جس دیہات کو افسانہ نگار نے اپنے افسانے کا پس منظر بنایا ہے وہ ایک خاص علاقے کا دیہات ہے۔ اس دور کے دوسرے افسانہ نگاروں کا حال بھی یہی ہے۔ احمد علی کے افسانے دلی کے کار خستہ داروں کی، منٹو کے افسانے ممبئی کی فلمی دنیا کی، کرشن چندر کے افسانے کشمیر کی وادی کی، ہاجرہ مسرور کے افسانے لکھنؤ کی گھریلو زندگی کی، قرۃ العین حیدر کے افسانے لکھنؤ اور مسوری کے درمیان زندگی بسر کرنے والے اونچے طبقے کی اور ابوالفضل صدیقی کے افسانے خٹکاروں کی زندگی کی عکاسی کرتے ہیں اور پھر ایک زمانہ ایسا آتا ہے جو کسی نہ کسی انداز سے اب بھی قائم ہے، جس میں تخصیص اور مقامی رنگ آمیزی کے اس رجحان میں اور بھی زیادہ تحدید پیدا ہو جاتی ہے۔ اور اس طرح افسانے میں جزئیات کا فرق ایک واضح انفرادیت پیدا کر دیتا ہے۔ ہمارے دور میں اس روش کے سب سے کامیاب عملی نمائندے انتظار حسین ہیں۔ انتظار حسین کے بعض اور ساتھیوں میں بھی اس روش کی جھلک نظر آتی ہے۔ لیکن ان کے عمل میں کاوش اور

انہماک کی کمی اور تن آسانی اور سہل انگاری کا غلبہ ہے۔ البتہ ایک نئی پود پھر اٹھ رہی ہے جو ”مقامی رنگ“ کو اپنانے کی روش کی کو اپنا کر خوش ہوتی ہے۔ جیلانی بانو، صادق حسین اور جمیلہ ہاشمی اس اُبھرتی ہوئی پود کے فنی قلم بردار ہیں اور اُردو افسانے میں ”مقامی رنگ“ کو جگہ دینے کی جس روش کا آغاز پریم چند نے کیا تھا اور جسے پہلے پریم چند اور پھر انگریزی افسانہ نگاروں کے اثر کے تحت اپنا یا اور بڑھا گیا، وہ اب بھی زیادہ ہے اور اس کی بدولت افسانے میں ”نیابن“ اور ”انفرادیت“ ختم نہیں ہوئی اور یہی ایک بات افسانے میں ”مقامی رنگ“ کے وجود کا فنی جواز ہے۔

افسانے کے اسالیب

افسانہ نگار موضوع سوچتا ہے، موضوع سوچنے کے بعد اسے اس موضوع کی مناسبت سے مواد کی جستجو ہوتی ہے۔ مواد حاصل کر لینے کے بعد اس مواد کو ایک خاص قسم کی فنی ترتیب دینی ہوتی ہے۔ اس کی ابتدا، اس کے خاتمے اور منتہا پر ہر پہلو سے غور و فکر کی ضرورت محسوس ہوتی ہے۔ وہ افسانہ پڑھنے والے کو اپنے اہتمام میں لینا چاہتا ہے، اُسے اپنا اہم خیال بنانے کے لئے، اس پر گہرے تاثرات قائم کرنے کے جو بہترین ذرائع ہیں وہ اختیار کرنے پڑتے ہیں، تب کہیں جا کر اُسے اپنے مقصد کے حصول میں کامیابی ہوتی ہے۔ لیکن اس کامیابی میں جہاں اور بہت سی چیزوں کا حصہ ہے وہاں ایک چیز نگھنے کا طریقہ اور اسلوب بھی ہے کس کہانی کو کس طرح لکھا جائے کہ وہ سب سے زیادہ دلچسپ اور مؤثر بن سکے؟

ایک خاص کہانی کے لئے ایک خاص طریقہ ہی کیوں سب سے زیادہ موزوں ہے کوئی دوسرا طریقہ کیوں اچھا یا مناسب نہیں؟ اسی طرح کے سوالات ہیں جنہوں نے افسانے کے فن میں کہانی کہنے کے مختلف طریقے رائج کر رکھے ہیں۔ ان میں سے ہر طریقے کی کچھ خصوصیات ہیں اور یہی خصوصیات ان طریقوں کو کچھ مخصوص قسم کے موضوعات اور کہانیوں کے لئے مناسب اور غیر مناسب بناتی ہیں۔

کہانی کہنے کے مختلف طریقوں میں سب سے زیادہ عام اور غالباً سب میں آسان طریقہ وہ ہے جہاں کہانی کسی کی زبان سے واحد نائب کے صیغے میں بیان کرائی جاتی ہے۔ مصنف گویا خود ایک پردے کی آڑ میں چھپ کر ساری باتیں کسی دوسرے سے کہلواتا ہے۔ باتوں کے سوچنے اور ان کے کہنے میں اس کا ایک خاص نقطہ نظر ہے۔ لیکن یہ بات فنی منصب کے خلاف ہے کہ وہ اس نقطہ نظر کا اطلاق مبتلوں کی طرح کرے۔ اس لئے وہ اپنے دل کی باتیں کسی دوسرے کی زبان سے کہلواتا ہے کہ اس کا اپنا نقطہ نظر غیر محسوس اور غیر ارادی طور پر کہانی پر چھا جاتا ہے اور افسانہ پڑھنے والا اس کا اثر خود بخود قبول کرتا ہے۔

یہ طریقہ کہانیوں کی مختلف قسموں کے لئے سب سے زیادہ موزوں اور مناسب ہے۔ جن کہانیوں میں مصنف کوئی خاص نقطہ نظر پڑھنے والوں کے ذہن پر نقش کرنا چاہتا ہے۔ ان میں اسے اس لحاظ

سے بڑی احتیاط کی ضرورت ہے کہ پڑھنے والے کو اس کے مبلغ یا واعظ ہونے کا شبہ نہ ہو۔ کہانی کو کسی راوی کی زبان سے بیان کروانے میں یہ بڑی آسانی ہے۔ افسانہ نگار اپنے مقصد کے لحاظ سے اپنی کہانی کے کرداروں میں سے کسی ایک کو چن لیتا ہے اور پھر اپنے دل کی باتیں اسی کی زبان سے کہلواتا ہے۔ اس خاص کردار کے انتخاب میں اُسے بڑی ہوشیاری سے کام لینا پڑتا ہے اس لئے کہ افسانے میں جو باتیں اس کی زبان سے ادا کی جائیں، وہ اس کی سیرت کے مطابق ہونی چاہئیں۔ کردار کی باقی ساری خصوصیتوں اور اس کی باتوں میں اگر کسی قسم کا تضاد پیدا ہو جائے تو افسانہ بے معنی بن کر رہ جاتا ہے۔ اس لئے کہانی بیان کرنے والے راوی کی حیثیت افسانے میں بے حد اہم ہے۔ اگر افسانہ نگار اس اہمیت کا صحیح احساس کرے تو راوی کا وجود افسانے میں فنی حیثیت سے بڑی سہولتیں پیدا کر دیتا ہے۔ اس کی موجودگی وقت بھی بچاتی ہے اور افسانے کے اختصار میں بھی مدد دیتی ہے۔ صرف اس کی شخصیت کا ایک خاص موقع پر موجود ہونا افسانے کی ترتیب پر اثر ڈالتا ہے اور مصنف کو بہت سے غیر ضروری مناظر کی تفصیلات سے بچا لیتا ہے۔ اس لحاظ سے جن افسانوں میں افسانہ نگار کسی خاص اصلاحی مقصد کو نمایاں کرنا چاہتا ہے ان کے لئے 'راوی' کی نیان سے ادا کیا ہوا افسانہ سب سے زیادہ موزوں اور مناسب ہے۔

بعض کہانیاں صرف کرداروں کی کہانیاں ہوتی ہیں۔ ان میں واحد غائب کے صیغے کا استعمال ہی سب سے زیادہ مناسب ہے پھر کچھ کہانیاں صرف دلچسپی کے لئے لکھی جاتی ہیں، کچھ میں مزاحیہ عنصر غالب ہوتا ہے، کچھ کسی جوشیلے عمل کی مصوری کرتی ہیں۔ ان سب طرح کی کہانیوں میں بھی افسانہ نگار واحد غائب کا صیغہ استعمال کر کے انہیں دلچسپ بنا سکتا ہے۔ دلچسپی کے علاوہ ایک اور خاص نفسیاتی اثر اس طرح کے افسانوں سے پڑھنے والے پر یہ پڑتا ہے کہ جو شخص کہانی بیان کر رہا ہے اس کی حیثیت چونکہ ایک ایسے شخص کی سی ہے جو یا تو پیش ہونے والے واقعات میں خود شریک تھا یا اس نے کرداروں سے قریب رہ کر ان سے گہرا ربط ضبط پیدا کر کے یہ ساری باتیں معلوم کی ہیں، اس لئے اس کی ہر بات پر یقین کی ٹہر لگ جاتی ہے اور یہ چیز افسانہ پڑھنے والے کی ذہنی کیفیت کو اس درجہ متاثر کرتی ہے کہ وہ افسانے میں پڑھی ہوئی ہر بات کو سچ سمجھ کر اس کے پیدا کئے ہوئے اثرات کو اپنی ذہنی زندگی کا جزو بنا لیتا ہے۔

صدائق اور حقیقت کے نقطہ نظر سے عموماً اس طریقے پر یہ اعتراض کیا جاتا ہے کہ رادوی بعض اوقات ایسی باتیں بیان کر دیتا ہے جن کا دیکھنا یا سننا ہر حالت میں ممکن نہیں لیکن فن نے اس طریقے میں یہ اجازت دے رکھی ہے کہ رادوی اگر کوئی ایسی بات بھی بیان کرے جو صرف جھانک کر یا آرٹیں نہ کر دیکھی یا سنی جاسکتی ہے تو

پڑھنے والے کو اُسے سچ ہی سمجھ لینا چاہیے۔ فن کی دی ہوئی اس عام اجازت نے اب افسانے پر اتنا گہرا اثر جمایا ہے کہ پڑھنے والے بھی اب اس طریقے کے مادی ہونچکے ہیں اور اس لحاظ سے مبتدی افسانہ نگاروں کے لئے اس طریقے سے زیادہ اچھا اور آسان طریقہ کوئی نہیں۔

کہانی کہنے کا ایک دوسرا عام طریقہ یہ ہے کہ بیان کرنے والا کہانی کو واحد متکلم کے صیغے میں بیان کرے۔ "میں نے یہ بات یوں دیکھی اور یوں محسوس کی۔" "میں" کا استعمال افسانوں میں کئی مختلف طریقوں سے ہوتا ہے۔ پہلا طریقہ تو یہ ہے کہ کہانی کا خاص کردار اپنی کہانی اپنی زبان سے بیان کرتا ہے۔ اس طریقے میں دو خطرے ہیں۔ بیان کرنے والا یا تو اپنے متعلق باتوں کو اتنا زیادہ بڑھا چڑھا کر کہے گا کہ ان میں صداقت کا شائبہ بھی باقی نہ رہے گا اور یا کمتری کا احساس اس کی باتوں کے وزن کو کم کر دے گا، اس لئے افسانہ نگار اس طریقے کو صرف بہادری کے تقصیے بیان کرنے کے لئے کام میں لاتے ہیں۔ "میں" کے استعمال کا ایک دوسرا طریقہ یہ ہے کہ افسانے کا کوئی فردی کردار اصل کردار کی کہانی اپنی زبان سے بیان کرے۔ اس طریقے میں پہلے طریقے کے دونوں خطروں سے محفوظ رہا جاسکتا ہے۔ ایک تیسرا طریقہ یہ ہے کہ یہ فروعی کردار 'دشمن یا حریف کے حالات اپنی زبان سے بیان کرتا ہے۔ چوتھے طریقے میں مصنف خود کسی حد تک بے تعلق

ہو کر، کوئی واقعہ بیان کرتا ہے۔ اگر مصنف اپنے خیالات اور جذبات پر فنی ضبط قائم رکھے تو یہ طریقہ باقی سارے طریقوں کے مقابلے میں پسندیدہ ہے۔ اس لئے کہ مصنف کے ذاتی خیالات کا زور اور اس کے جذباتی رجحانات کا جوش کہانی کے انداز میں ایک خاص طرح کی گہرائی اور تاثیر پیدا کر دیتا ہے۔ اس کے علاوہ ایک اور طریقہ جس سے افسانہ نگار بہت زیادہ کام لیتے ہیں یہ ہے کہ افسانے کے خاں کردار اپنی کہانی خود اپنی زبان سے سننے والے کو سناتے ہیں۔ اگر اس طریقے میں طرزِ تحاطب میں زیادہ بے تکلفی نہ پیدا ہو جائے تو اس میں بھی دلچسپی پیدا کرنا نسبتاً زیادہ آسان ہے۔ ”واحد متکلم“ میں بیان کئے ہوئے افسانوں کی ایک اور عام لیکن بھٹی صورت یہ ہے کہ پہلے ایک کردار کا تعارف ہوتا ہے اور یہ کردار کہنا شروع کرتا ہے کہ میں نے یہ کہانی اس طرح سنی ہے۔

جو کہانیاں واحد غائب کے صیغے میں بیان کی جاتی ہیں، ان کے مقابلے میں ’واحد متکلم‘ والی کہانیوں میں کچھ ایسی خصوصیات ہوتی ہیں جو دوسری قسم کو پہلی سے بہتر بناتی ہیں۔ ”میں“ کے استعمال سے کہانی میں بالکل شروع ہی سے ایک انفرادی لہجہ پیدا ہو جاتا ہے۔ اس کی ہر بات میں ایک خاص ناویہ نظر کی جھلک دکھائی دیتی ہے اور باتوں کے انداز میں ہر جگہ یقین اور سچائی نظر آتی ہے۔ مصنف کو بالکل شروع سے افسانے کی فنی ترتیب میں ایک طرح کا اطمینان

اور سکون حاصل ہو جاتا ہے۔ کہانی جیسے خود بخود اپنی ترتیب پیدا کرتی چلی جاتی ہے اور لکھنے والے اور پڑھنے والے دونوں کو ادھر ادھر بٹکانا نہیں پڑتا۔ اس طریقے سے ایک بکھری ہوئی پریشان کہانی میں خود بخود ایک جھستی اور گٹھاؤ پیدا ہو جاتا ہے اور جس بات کے لئے دوسرے طریقوں میں افسانہ نگار کو طرح طرح کی کاوشیں کرنی پڑتی ہیں، وہ اُسے بظاہر بغیر کسی کوشش کے حاصل ہو جاتی ہے۔ پڑھنے والا برابر کہانی کی رو کے ساتھ بہتا رہتا ہے اور کہی ہوئی باتیں اس کے دل میں اتر کر، اس کے جذبات کو افسانہ نگار کا ہم خیال بناتی رہتی ہیں۔ یہی وجہ ہے کہ بہت سے افسانہ نگار جب کوئی فکری مسئلہ پیش کرنا یا کسی ذہنی یا جذباتی تجربے کی مصوری کرنا چاہتے ہیں تو زیادہ تر اسی طریقے سے کام لیتے ہیں۔

افسانہ لکھنے کے یہ دو طریقے سب سے زیادہ عام اور پسندیدہ سمجھے جاتے ہیں۔ لیکن بدلتے ہوئے اور بھی بہت سی راہیں پیدا کر لی ہیں۔ بعض افسانے صرف خطوں کی شکل میں لکھے جاتے ہیں، بعض دائروں کی شکل میں۔ خطوں کی شکل کے افسانوں میں کبھی ایک ہی کردار کے خط ہمارے سامنے آتے ہیں اور صرف ایک طرفہ خطوں ہی سے ہیں دونوں طرف کی باتیں معلوم ہو جاتی ہیں۔ کبھی خطوں کے جواب پوری کہانی کو ہمارے سامنے لے آتے ہیں۔ اور کبھی خط اوسان کے جواب مل کر اُسے پورا کرتے ہیں۔ اس طریقے میں بعض اچھے افسانہ نگار

نے جو کامیابی حاصل کی ہے اگر ہم اُسے مثال نہ بنالیں تو آسانی سے یہ کہا جاسکتا ہے کہ اس میں بے شمار خطرے ہیں اور ان خطروں سے بچنے کے لئے افسانہ نگار کو خطوں کا طریقہ استعمال کرنے سے پہلے اپنے آپ سے یہ سوال کرنا چاہیئے کہ ”کیا میرے افسانے کے لئے خطوں ہی کا طریقہ سب سے زیادہ موزوں ہے؟“ یقیناً اس سوال کا جواب نفی میں ملے گا، اس لئے کہ خطوں کا طریقہ تو افسانہ نگاری کے طریقوں میں جدت کی ایک کوشش ہے۔ اس کے متعلق یہ نہیں کہا جاسکتا کہ کسی خاص پلاٹ کے لئے اس طریقے سے بہتر کوئی طریقہ ہی نہیں۔ جو افسانے خطوں کی صورت میں اچھے لکھے جاسکتے ہیں وہ یقیناً کسی اور صورت میں اس سے بھی اچھے لکھے جاسکتے ہیں۔ ڈائری کا طریقہ البتہ خطوں کے طریقے سے بہتر ہے اس لئے کہ مکالموں اور مزاحیہ باتوں سے اُسے دلچسپ بھی بنایا جاسکتا ہے اور اس کی مدد سے کسی خاص کردار کی سیرت اور اس کی اندرونی جذباتی اور شعوری کیفیتوں کا اندازہ لگانے میں بھی آسانی ہوتی ہے۔ اگر ڈائریاں بعض اوقات زیادہ فلسفیانہ اور اکتا دینے والی نہ بن جائیں تو افسانہ نگاری میں ان کے لئے بڑی گنجائش ہے۔

ان مختلف طریقوں کے علاوہ افسانہ نگاروں نے بعض اور نئے طریقوں سے جدت پیدا کرنے کی کوشش کی ہے۔ ان میں سے خاص کر ٹیلیفون کی گفتگو کے ذریعے سے کوئی کہانی پیش

کرنے کا انداز شاید سب سے زیادہ عجیب ہے۔ لیکن اس نئے
پن میں بھی کوئی گہرائی نہیں پیدا کی جاسکتی، اس لئے اس کا استعمال
بھی شاذ و نادر ہی ہوتا ہے۔

افسانہ نگاری کے ان طریقوں کے متعلق بعض نقادوں اور
خود افسانہ نگاروں کی رائے یہ ہے کہ خاص خاص طریقے کچھ خاص
خاص قسم کی کہانیوں کے لئے موزوں ہیں اور افسانہ نگار جب کوئی
خاص طریقہ استعمال کرنا چاہے تو اسے اپنے آپ سے یہ سوال
کرنا چاہیے کہ میں اس افسانے کے لئے یہی خاص طریقہ کیوں استعمال
کر رہا ہوں؟ اگر اس کے پاس اس سوال کا کوئی معقول جواب نہیں
ہے تو کوئی وجہ نہیں کہ وہ اسی طریقے کو کام میں لائے۔ یہ رائے
بے مشک بدتدیوں کے لئے تو صحیح ہو سکتی ہے۔ لیکن اچھے افسانہ
نگار اپنے فن میں اس طرح کی پابندیوں کو برا نہیں کر سکتے۔ یہ پابندیاں
عموماً ان کے فن کے لئے مضر ثابت ہوتی ہیں اور اسی لئے ہم اچھے
افسانہ نگاروں کی کہانیاں پڑھیں تو ہمیں معلوم ہوگا کہ ان کے
لئے ہر طریقہ اچھا ہے۔ بعض افسانہ نگار اپنے لئے کسی ایک طریقے
کو مخصوص کر لیتے ہیں اور اپنی ساری کہانیاں اس طریقے اور انداز
میں کہتے ہیں۔ انہوں نے اس طریقے کو اس حد تک اپنا لیا ہے کہ
وہ اس کے استعمال ہی میں فن کی ہر طرح کی نزاکت پیدا
کر لیتے ہیں اور اسی طریقے سے ان کی کہانیوں میں تاثیر کی گہرائی پیدا

ہوتی ہے۔

اچھے افسانہ نگار کسی ایک طریقے کے پابند ہو کر بھی نہیں رہ سکتے۔ ان کے لئے ہر طریقہ اچھا ہے اور ان کے لئے طریقوں کی کمی بھی نہیں۔ وہ ایک سے زیادہ طریقوں کو ملا کر اپنے لئے ایک نیا طریقہ بنا لیتے ہیں اور یہی طریقہ سب سے اچھا، سب سے دلچسپ اور سب سے مؤثر بن جاتا ہے۔ کبھی منظر نگاری کرتے وقت وہ منظر کو بالکل قریب سے کھڑا ہو کر دیکھتا ہے اور کبھی ایک دُور میں نظر سے اس پر ایک اچھٹی ہوئی نگاہ ڈالتا ہے اور اس لئے اُس کی منظر نگاری کا انداز کبھی ایک طرح کا ہوتا ہے اور کبھی دوسری طرح کا۔ وہ سیدھے سادے طریقوں کو ایک دوسرے میں گھلایا کر طریقوں میں نئے سے نئے اور دلکش سے دلکش امکان پیدا کر لیتا ہے۔ ڈرامائی مکالمے، رنگین مناظر اور فلسفیانہ نقطہ نظر اس طرح ایک دوسرے کے دوش بدوش چلتے ہیں کہ انہیں ایک دوسرے سے الگ کرنا ممکن نہیں ہوتا۔ افسانے میں چلنے پھرنے والے کردار ان کے عمل اور ان کرداروں کی زندگی کا پس منظر اس کی جنبش قلم سے ہم آہنگ بن جاتے ہیں۔ اچھے افسانہ نگاروں کا ہنر اسی میں ہے کہ وہ منظر نگاری ہی سے ذہن پر اثر ڈالتے ہیں۔ اور اسی منظر نگاری میں سے کوئی دلچسپ مکالمہ جیسے خود بخود پیدا ہو جاتا ہے اور پھر یہی مکالمہ افسانے کو آپ ہی آپ کسی دلکش منظر کی

طرف لے جاتا ہے۔ افسانہ نگار کہانی کو کسی منظر سے شروع کرتا ہے اور پھر اس منظر سے باہر نکال کر اُسے کسی فلسفیانہ اور فکری پس منظر میں لے جاتا ہے اور اس طرح ایک طریقے سے دوسرا اور دوسرے سے تیسرا پیدا ہوتا رہتا ہے اور کہانی برابر پہلے سے زیادہ گہری اور بامعنی بنتی رہتی ہے۔ — لیکن یہ سب کچھ صرف اچھے افسانہ نگار کر سکتے ہیں۔ انہیں اپنے فکر و تخیل پر، اپنے قلم پر اور سب سے زیادہ فن پر اس درجہ قدرت حاصل ہے کہ وہ ہر وقت ایک نیا فن بناتے اور اس سے نئے سے نئے کام لیتے ہیں۔ —

اسی لئے ان کی ہر بات میں تاثیر ہے۔ ان کی کہی ہوئی ہر بات پڑھنے والے کے دل کی بات بن جاتی ہے اور لکھنے والے اور پڑھنے والے دونوں کی جذباتی اور اخلاقی قدروں میں کوئی فرق باقی نہیں رہتا۔ لیکن ہر افسانہ نگار اچھا نہیں ہوتا۔ اچھا افسانہ نگار بننے سے پہلے فن کی بیشمار منزلیں طے کرنی پڑتی ہیں، اس لئے لکھنے والوں کے سامنے کچھ اصولوں کا ہونا ضروری ہے لکھنے کے ان طریقوں کے متعلق کچھ باتیں ایسی مونی چاہئیں جنہیں افسانہ نگار اپنا معیار بنا سکے۔ معیاروں کی کمی نہیں۔ کمی ان معیاروں کو اپنے سینے سے لگانے کی خواہش کی ہے۔ ان معیاروں میں بہت سی کام کی باتیں ہیں۔ انہیں اپنانے والے کم سے کم بھٹکتے ہیں۔ انہیں ایک سیدھی سچی راہ معلوم ہو جاتی ہے۔ اس راہ پر چلنا آجائے تو جدت پسند تخیل اسی سیدھی راہ میں اپنے لئے نئی روشیں

بنکر ان میں گل وریحان اگا سکتا ہے۔

لکھنے والوں کے لئے سب سے بڑا معیار تو ان فن کاروں کی کہانیاں ہیں جنہوں نے کہانیاں لکھ کر اپنے نام کو ہمیشہ کے لئے زندہ کر لیا ہے جن کی کہانیوں کے پلاٹ، ان کے کردار، ان کے مناظر کہانی ختم کر چکنے کے بعد بھی مدتوں پڑھنے والے کے تصور پر چھائے رہتے ہیں، جن کی مجموعی تاثیر نے پڑھنے والوں کے دلوں کو اپنے قبضہ میں کر رکھا ہے۔ ابھی کہانیوں کا مطالعہ اس لئے ضروری نہیں کہ انہیں پڑھ کر ان کی نقل یا تقلید کی کوشش کی جائے، بلکہ اس مطالعے کا مقصد ذہن کی تربیت ہے۔ اس مطالعے سے تخیل خود بخود فن کی راہیں تلاش کرتا ہے اور اس کے بعد کسی تقلید کی ضرورت باقی نہیں رہتی۔

اچھے نمونوں کے مطالعے کے بعد دوسری بے حد اہم چیز یہ ہے کہ کہانی لکھنے سے پہلے افسانہ نگار اپنے موضوع پر اچھی طرح غور و فکر کرے۔ موضوع کو اپنی ذہنی اور جذباتی زندگی کا جزو بنا کر اسے اپنی شخصیت کے رنگ میں اس طرح ڈبوئے کہ موضوع اپنا بن جائے۔ اپنے فکر، اپنے تخیل اور نقطہ نظر کا اثر موضوع پر اس درجہ چھا جائے کہ لکھنے والے کو اس کے چھوٹے سے چھوٹے پہلو پر عبور حاصل ہو جائے اور اس عبور کے بعد وہ سچی خود اعتمادی کے ساتھ یہ فیصلہ کر سکے کہ ہاں اب میں اس موضوع پر کہانی لکھنے کے لئے پوری طرح

مستح ہوں۔ موضوع کے متعلق جب افسانہ نگار کو اپنے ادبی تائید و سہ ہو جائے گا تو آگے کی منزلیں خود بخود آسان ہو جائیں گی۔

اب افسانہ نگار کا کام یہ ہے کہ وہ خود اپنے آپ سے سوال کرے کہ میں اس افسانے کو کس انداز سے لکھ کر سب سے زیادہ دلچسپ اور موثر بنا سکتا ہوں؟ مجھے کس طریقے میں باقی طریقوں کے مقابلے میں زیادہ مہارت ہے؟ یا اس کے علاوہ یہ کہ افسانہ نگار کا تعلق اور لگاؤ اس موضوع سے کتنا سطحی یا کتنا گہرا ہے؟ کیا وہ خود افسانوی کرداروں میں سے ایک بن کر افسانے کو دوسروں کے سامنے پیش کرنا چاہتا ہے یا اُسے افسانے میں واقعے کے ایک غیر متعلق ناظر کی حیثیت سے حصہ لینا ہے۔ ان سوالات سے بھی اُسے افسانے کے طرز بیان کے تعین میں مدد ملے گی۔ اگر افسانہ نگار اپنی ذات اور صلاحیتوں کا تجزیہ کر کے موضوع پر پوری طرح غور و فکر کرنے کے بعد افسانے کے موضوع سے اپنے لگاؤ اور تعلق پر پوری نظر رکھ کر فیصلہ کرنے کی کوشش کرے کہ اُسے کوئی افسانہ لکھنے کے لئے کون سا اسلوب اختیار کرنا ہے تو اس سے دو فائدے ہوں گے۔ ایک بڑا فائدہ تو یہ کہ اس طرح لکھے ہوئے افسانے میں مصنف کے ذاتی نقطہ نظر کی گہرائی مثال ہوگی۔ اور دوسرے اس طرح لکھا ہوا افسانہ پڑھنے والے کو اپنی طرف مائل کرے گا۔ اس میں وہ تاثیر پیدا ہوگی جس کے بغیر مصنف کا نقطہ نظر

دوسرے کا نقطہ نظر اور اس کا مقصد دوسرے کا مقصد نہیں بنتا۔

افسانہ اور افسانہ نگار

ادب کے وسیع مفہوم کی وضاحت کے لئے جو بے شمار باتیں کہی گئی ہیں اور یقیناً غور و فکر کے بعد کہی گئی ہیں، ان سب سے اہم نتیجہ یہ نکلتا ہے کہ ”ادب“ ادب اس لئے ہے کہ اس نے زندگی کے ساتھ ایک ہمیشہ استوار رہنے اور کبھی نہ ٹوٹنے والا رشتہ قائم کیا ہے۔ اس رشتے کی نوعیت کے متعلق البتہ گونا گوں باتیں کہی گئی ہیں، جو بظاہر ایک دوسرے سے مختلف ہونے کے باوجود ہیں سچ۔ ادب زندگی کی تصویر یا مصوری بھی ہے اور زندگی کی تنقید، تعبیر اور تفسیر بھی۔ اور ان توضیحات اور تصریحات میں تصویر، تنقید، تعبیر اور تفسیر کے الفاظ اپنے وسیع تر مفہوموں میں استعمال کئے گئے ہیں۔ ادبیوں کو یا ادب کو خود زندگی نہیں ہے، لیکن اس نے زندگی کو یوں اپنے دامن میں سمیٹا ہے کہ وہ زندگی کا دوسرا نام

بن گیا ہے۔ زندگی کے بعد اگر کوئی اور چیز ”زندگی“ ہے تو وہ ادب ہے۔ زندگی کی سب سے قریبی مماثلت اگر کہیں ہے تو ادب میں، اور یہ مماثلت ادب کی بے شمار تخلیقات میں ایسے ایسے رنگ و روپ اختیار کرتی ہے کہ جو کچھ ہم زندگی میں نہیں دیکھ سکتے وہ ادب ہمیں دکھاتا ہے۔ زندگی کو دیکھے بغیر بھی دیکھ لینا، اُسے چھوئے بغیر بھی اُس کے لمس کی حرارت اور حلاوت محسوس کر لینا، اس کے دل کی دھڑکنوں میں اپنے دل کی دھڑکن سن لینا اور اُس کی روح کی گہرائیوں میں ڈوبے بغیر اس کا رمز شناس بن جانا صرف ادب کے وسیلے سے ممکن ہے۔

ادب نے اپنی مختلف و متعدد اصناف کے ذریعے زندگی کی وسعتوں، اس کی گہرائیوں، اس کی لطافتوں اور نزاکتوں کو یوں مقید و اسیر کیا ہے کہ زندگی کا ماضی بھی اس میں محفوظ ہے اور اس کا حال بھی اور انقلا بوں کی کوئی دست و برد اس نقش کو مٹا نہیں سکتی۔ لیکن یہ نقش ادب کی جملہ صنفوں میں سب سے زیادہ محفوظ کہانی کے ذریعے ہوا ہے۔ کہانی کے مختلف روپ

داستان، حکایت، افسانہ، ناول — زندگی کا ایسا آئینہ ہیں کہ کوئی ایک صنف اس وصف میں کہانی کی مقابل و مماثل نہیں ٹھہرتی، اس لئے کہ انسان اس کا موضوع ہے اور انسان کی زندگی کا ظاہر و باطن زندگی کے ہر مشہود و محسوس کا احاطہ کرتا ہے۔

کہانی نے انسان اور اس کے عمل، ردِ عمل، فکر، احساس، تخیل اور جذبے کو فنی تجربات کی شکل دے کر زندگی کے ان بے شمار رخوں کو جو ہماری نظر سے پوشیدہ اور ہمارے ذاتی تجربے کی حدود سے باہر تھے، ہمارا مشاہدہ اور ہمارا تجربہ بنایا ہے اور یوں کہانی کے وسیلے سے ہمیں زندگی کو سمجھنے، اس کے قریب تر ہونے اور اس سے اپنا رشتہ مضبوط اور تعلق استوار کرنے میں مدد ملی ہے۔

اس لئے کہ کہانی کو کہانی کہنے والے نے یا یوں کہیے کہ قطعہ گوئے اُسے زندگی کی مصوری اور اس کی تفسیر، تعبیر اور تنقید کا ذریعہ بنایا ہے۔

اس ساری بات سے یہ نتیجہ نکلتا ہے کہ کہانی کے ٹوپ میں زندگی کی جو تصویر ہمارے سامنے آتی ہے وہ ایک خاص نظر سے دیکھی ہوئی زندگی کی تصویر ہے اور کہانی میں زندگی کی تفسیر، تعبیر اور تنقید کا جو پہلو نظر آتا ہے وہ ایک خاص شخص کے ذہن اور خیال، جذبے اور احساس کی پیدا کی ہوئی تفسیر، تعبیر اور تنقید کا عکس ہے اور کہانی کے جس آئینے میں ہم بیتاب اور بے قرار زندگی کو مجھلتا دیکھ رہے ہیں وہ حقیقت میں کہانی کہنے والے کی ذات اور شخصیت کا آئینہ ہے۔ زندگی کا جو لہو کہانی کی رگوں میں رواں دواں ہو کر کہانی کو زندگی دیتا دکھائی دیتا ہے اس کا سرچشمہ قطعہ گوئے کے قلب و ذہن ہیں اور یوں گویا کہانی جو کچھ بنی

ہے وہ کہانی کہنے والے نے اُسے بنایا ہے۔ کہانی عظیم ہے اس لئے کہ اس کے خالق کے عمل نے اُسے عظیم بنایا ہے۔ کہانی کو حیاتِ دوام ملی ہے۔ اس لئے کہ اس کے خالق نے اُسے حیاتِ دوام دینے کے لئے سوچتے کئے ہیں۔ کہانی میں ہمارے لئے جدت، تازگی اور کشش ہے کہ اس کے خالق کی شخصیت میں بعض ایسے عناصر ہیں جن سے کہانی میں جدت اور تازگی پیدا ہوتی اور وہ باعثِ کشش بنی ہے۔

قصہ گو کا عمل قصہ کہانی کو عظیم بناتا ہے۔ اس کے سوچتے کرنے پر کہانی کو حیاتِ دوام کی سند ملتی ہے۔ کہانی کی جدت، تازگی اور کشش کا سبب قصہ گو کی شخصیت کے بعض عناصر ہیں۔ ان سب دعووں کا تجزیہ کر کے اگر اس اجمال کی تفصیل کی جستجو کی جائے جو ان دعووں کی بنیاد ہے تو فن اور فن کا اس کے گہرے رشتے کی نوعیت سامنے آتی ہے جو دوسرے اصناف سے کہیں زیادہ کہانی میں اپنا اثر دکھاتا ہے۔

ہر فن کی طرح کہانی کی بنیاد بھی تجربے پر ہے۔ کہانی کہنے والا زندگی کے کسی واقعے سے دوچار ہوتا ہے۔ اس کا سابقہ کسی خاص شخص یا بعض اشخاص سے پڑتا ہے۔ معاشرتی زندگی کا کوئی مسئلہ یا فرد کی زندگی کی کوئی ذہنی یا جذباتی کیفیت اسے اپنی طرف متوجہ کرتی ہے اور ان میں سے کوئی چیز اس کے دل میں کہانی

لکھنے کی تحریک پیدا کرتی ہے۔ وہ گویا اس کے فنی سفر کا نقطہ آغاز ہے۔ فنی سفر کے اس مرحلے پر جس حد تک افمانہ نگار یا قصہ گو کی گرفت اپنے موضوع پر مضبوط ہے۔ اسی حد تک اگلے مرحلوں اور آنے والی منزلوں میں اس کی کامیابی یقینی ہے اور اس لئے کہانی کو عظیم بنانے کے لئے جو بہت سے عمل ضروری ہیں، اُسے حیات دوام دینے کے لئے جو سو جتن لازمی ہیں اور اس میں جدت، تازگی اور کشش پیدا کرنے کے لئے جن شرائط کی پابندی شرط ہے، ان میں پہلا عمل، پہلا جتن اور پہلی شرط یہ ہے کہ قصہ گو کو اپنے موضوع اور اس کی تفصیلات کا پورا علم ہو، ایسا علم جیسا کسی اور کو نہیں۔ جو موضوع اس نے اپنا یا ہمارے اپنانے کا حق یوں ہی پورا ہوتا ہے کہ یہ موضوع بلا شرکت غیرے اس کا موضوع ہو اور وہ پورے اعتماد کے ساتھ یہ کہہ سکے کہ یہ موضوع میرا اور صرف میرا ہے۔ گویا جو چیزیں کہانی کو اچھی پسندیدہ اور اس سے بھی بڑھ کر عظیم اور باقی رہنے والی کہانی بناتی یا بنا سکتی ہیں ان میں پہلی اور اس لئے سب سے اہم یہ ہے کہ قصہ گو کو اپنے موضوع سے پوری واقفیت اور اس سے مکمل مناسبت اور اور جذباتی ہم آہنگی ہو۔ جس چیز کو اس نے کہانی بنانے کا ارادہ کیا ہے، وہ اس کی اپنی ہو، کسی اور کی نہیں۔

تجربے کی یہ دنیا جسے قصہ گو اپنی مخصوص دنیا کہتا ہے۔ صرف

مشاہدے سے اس کی نہیں بنتی۔ اس میں کئی اور رنگ شامل ہوتے ہیں۔ جب ایک عام مشاہدہ اور ظاہر سیدھا سا دا تجربہ وہ منفرد صورت اختیار کرتا ہے جو صرف ایک ادیب (اور اس جگہ قفقہ گو) کی ملکیت ہے اور دوسرے کی نہیں۔ افسانہ نگار یا قفقہ گو نے جو دیکھا ہے اس کی فنی تخلیق (یا کہانی) میں اس کی اہمیت ہے لیکن اس سے بھی زیادہ اہمیت اس بات کی ہے کہ اس نے جو کچھ دیکھا ہے وہ کس نظر سے دیکھا ہے اور اس پر کس انداز سے سوچا ہے۔ کہانی کی عظمت کی علامت وہ مشاہدہ یا وہ تجربہ نہیں جس پر اس نے اپنی کہانی کی بنیاد رکھی ہے۔ اس میں عظمت اس غور و فکر سے پیدا ہوتی ہے جس کی آئینہ میں افسانہ نگار اُسے تپاتا اور بختہ کرتا ہے۔ سچ پر چھٹے تو ہر فن کار (اور اس لئے ہر قفقہ گو) فن کار ہونے کے علاوہ مفکر بھی ہے اور جس حد تک اس کا تجربہ (یا قفقہ) اس کی فکری صلاحیت سے فیض یاب ہو، اسی حد تک اس میں عظمت پیدا ہوتی ہے۔ فکر کی عظمت اور فن کی عظمت میں جو قریبی رشتہ اور بعض اوقات لازم و ملزوم کا جو تعلق محسوس ہوتا ہے اس کی مثالیں افسانوی ادب کی بوری تاریخ میں موجود ہیں۔ اور اس میں اردو انگریزی، فرانسیسی، جرمنی اور روسی کے فرق سے کوئی فرق پیدا نہیں ہوتا۔ گوٹے، بیوگو، شیکسپیر، ٹالسٹائی، کالی داس اور نذیر احمد ان سب بڑے فن کاروں نے زندگی کے حقائق کو

جس عام انسانی نظر سے دیکھا ہے۔ اس کی روشنی کے سہارے سے زندگی کی دل آویز تصویریں بنائی ہیں۔ لیکن زندگی کے جن بکھرے ہوئے مواد سے یہ دل آویز تصویریں بنی ہیں، ان میں ربط، آہنگ اور وحدت ان کے نکلنے پیدائی ہے اور جس حد تک اس فکر میں ربط اور آہنگ کے اوصاف موجود ہیں اسی حد تک وحدت کا نقش زیادہ اُبھرتا اور زیادہ مستحکم اور مستقل بنتا ہے۔

فکر کے اس رنگ کی کارفرمائی کے علاوہ ایک اور رنگ جس سے تجربے کے نقش کو ثبات و دوام ملتا ہے۔ جذبے کا گناہ ہے جو فن کار اپنے مشاہدے کو محض تصویر کی رنگینی بخش کر دوسروں سے کہتا ہے کہ دیکھو وہ بھی فن کار ہے۔ لیکن بڑا فن کار وہ ہے جو صرف دیکھو، کہہ کر مطمئن نہیں ہو جاتا۔ وہ سرگوشی کے انداز میں 'دیکھو' کے بعد کچھ اور بھی کہتا ہے۔ ————— 'دیکھو اور ہنسو' 'دیکھو اور آنسو بہاؤ' اور فن کار کی اس آواز میں سچ مچ ایک جادو ہوتا ہے کہ دل اس کا تابع فرمان ہو کر رہتا ہے، روتا ہے، شادماں ہوتا ہے، غمگین ہوتا ہے۔ اور جذبے کی یہ کیفیتیں کبھی کبھی دیر تک قائم رہتی ہیں۔ اس کا سبب آخر کیا ہے؟ فن کار کی یہ خاموش آواز کیوں دل کے اندر اتر جاتی ہے؟ کیوں اس کی لکھی ہوئی کہانی پڑھ کر ہم رو پڑتے ہیں اور مسرت و شادمانی سے ہم آغوش ہو کر باقی ہر کیفیت کو بھول جاتے ہیں؟ اس لئے کہ کہانی سنانے والے نے اپنے مشاہدے

اور تجربے پر اپنے جذبے کا گہرا رنگ چڑھا کر، وہ رنگ بڑھا کر جو صرف اس کا رنگ ہے، اس تجربے کو دوسروں کے لئے دل گداز بنایا ہے اور یوں اس کی شخصیت کے ایک اور عنصر نے بے اثر اور بے رنگ تجربے کو تاثیر کی دولت دے کر یکتائی کی شان سے آشنا کیا ہے۔ اور یکتائی کی یہی شان ہے جس کے اعتماد پر وہ کہہ سکتا ہے کہ یہ حقیقت میری ہے، یہ تجربہ میرا ہے، یہ کہانی میری ہے اور میرے سوا کسی اور کی نہیں۔

مشاہدہ، فکر، احساس قصہ گو کی شخصیت کے تین ایسے عناصر یا اس کے ایسے اوصاف ہیں جن سے کہانی زندگی کی تصویر، اس کی تفسیر، اس کی تنقید بنتی ہے۔ اور ایسی تصویر، تفسیر اور تنقید جس سے پڑھنے والے متاثر ہوتا ہے۔ وہ لکھنے والے کے جذبات و احساسات سے ہم آہنگ ہو کر اس کے فرمان پر روتا ہے، ہنستا اور سوڑا و مغموم ہوتا ہے اور سرت و غم کی ان کیفیتوں کو اپنے سینے سے لگاتا ہے۔ لیکن زندگی کی یہ تصویر یا بعض صورتوں میں تفسیر، تعبیر اور تنقید اپنے فنی وجود کے لئے ایک اور رنگ کی محتاج ہے اور وہ رنگ تخلیق کار رنگ ہے کہ جو فن کار کے تجربات کو ایک نئی صورت دے کر حقائق کے حدود پر بکھرے ہوئے مواد سے ایک نئے تجربے کی تخلیق کرتا ہے اور یوں ہر کہانی حقیقتوں کی تخلیقی آمیزش سے ایک نئی حقیقت کی شکل اختیار کر لیتی ہے۔ یہ نئی حقیقت اسی حد تک دوسروں

کو اپنی طرف کھینچے گی جس حد تک اس کی صورت جانی پہچانی حقیقتوں کا مجموعہ ہونے کے باوجود ان جانی پہچانی حقیقتوں سے الگ ہو اور الگ ہونے کے باوجود حقیقت معلوم ہو۔

مختصر یہ کہ فقہ گو کا مشاہدہ ، اس کا تجزیل ، اس کا احساس اور اس کا فکر دل جل کر ایک نئی دنیا کی تخلیق کرتے ہیں اور یہ نئی دنیا حقائق کی دنیا سے مختلف ہوتی ہے۔ اس میں ایک ایسا نیا پن اور ایک ایسی دلکشی ہوتی ہے جو قاری کو اپنی طرف متوجہ کرتی ہے۔ اس نئے پن اور دلکشی کا انحصار اس بات پر ہے کہ فقہ گو کے مشاہدے ، تجزیل ، احساس اور فکر میں ربط اور آہنگ پیدا ہو کہ ان میں سے ہر ایک خاص مقصد کے حصول میں فن کار کے فنی عمل کا وسیلہ بنے۔ اس کی نظر کی گہرائی حقیقت کی جس گہرائی تک پہنچتی ہے ، اس کی ذہانت اور اس کی غور و فکر اس حقیقت کو زیادہ بہتر طریق سے سمجھ کر اسے زیادہ بامعنی بنائے۔ اُن کے نقطہ نظر کی تازگی اس میں تازگی اور جدت پیدا کرے اور یوں حقیقت کا ایک اُن دیکھا پہلو ہمارے سامنے آجائے ، اس کے جذبے کا خلوص حقیقت کو زیادہ موثر اور دل نشین بنائے احساس کا تجزیل بہت سے حقائق کو لا کر ، ماضی کے دُھند لکوں میں جھانک کے اور مستقبل کے نہاں خانوں کا تصور کر کے ایک حقیقت میں سو حقیقتوں کا رنگ بھرے۔ جب جا کر اس کے تجربے میں (یا یہ فن کار فقہ گو ہے تو اس کی کہانی

میں، عظمت اور ابدیت پیدا ہوتی ہے۔ قصہ گو زندگی کے جس رخ کا مشاہدہ کرتا ہے، اس کی ہو، ہو تصور نہیں کھینچتا۔ وہ مشاہدہ کی جزئیات میں سے کچھ کو رد اور کچھ کو اختیار کرتا ہے۔ اختیار کی ہوئی جزئیات کو ایک نئی ترتیب دیتا ہے۔ انہیں ایک نئے معنی پہناتا، ایک نیا مفہوم دے کر ان کی نئی تفسیر و تعبیر کرتا ہے اور یوں گویا اس کی کہانی جب ایک منظم اور مرتب نئی تخلیق کی صورت میں ہمارے سامنے آتی ہے تو کہانی کہنے والے کی شخصیت کے مختلف عناصر سے اپنے رنگ میں رنگ چکے ہوتے ہیں۔ اسی بات کو یوں بھی کہا جاسکتا ہے کہ کہانی کہنے والے نے جس تجربے کو اپنی کہانی کا موضوع بنایا ہے وہ اس کی شخصیت کے سانچے میں ڈھل کر کہانی بنتا ہے۔ کہانی جس ڈھلی ہوئی صورت میں ہمارے سامنے آتی ہے وہ مصنف کی شخصیت نے اسے بنایا ہے۔

فن اور فن کار اور قصہ گو اور اس کے قصے کے اس باہمی رشتے کی اہمیت فن کی ایک ایسی مسلمہ حقیقت ہے کہ اس میں کسی اختلاف کی گنجائش نہیں۔ اس مسلمہ حقیقت نے فن اور ادب کے مطالعے اور اس کی تنقید و تجزیے کی پوری روش پر اتنا گہرا اثر ڈالا ہے کہ فن کار کی زندگی اور اس کے ماحول کے علم اور واقفیت کے بغیر اس کے فن کے مطالعے کو ایک ادھوری غیر یقینی اور غیر متبرجہ چیز سمجھا جاتا ہے اس لئے کہ فن کار کے ماحول میں

ایسی چیزیں موجود ہیں جو بہ یک وقت اس کے تخلیقی عمل میں مدد بھی ہوتی ہیں اور اس کے راستے میں رکاوٹ بھی پیدا کرتی ہیں۔ ماحول کے حائل ہونے والے عناصر طرح طرح اس کے مزاج اور شخصیت، یعنی اس کے فکر، احساس اور جذبے کو لگارتے اور اُسے اُس کے فنی راستے سے بھٹکانے کی کوشش کرتے ہیں۔ یہ منزلیں فن کار کے لئے (اور خصوصاً کہانی کہنے والے کے لئے) بڑے سخت امتحان اور آزمائش کی ہوتی ہیں۔ قصہ گو جس حد تک ان حائل کا مقابلہ کر کے اپنی شخصیت کے عناصر کو مجتمع رکھنے اور اپنی کہانی کو ان کے سانچے میں ڈھالنے میں کامیاب ہو جاتا ہے۔ اسی حد تک اس کی کہانی کی فنی حیثیت پسندیدہ اور معتبر ہوتی ہے۔

سب سے پہلی چیز جو قصہ گو کو بہ حیثیت فن کار سب سے زیادہ متاثر کرتی ہے وہ اس کے عہد کے تہذیبی اور فکری میلانات ہیں۔ یہ تہذیبی اور فکری میلانات دوسرے افراد کی طرح قصہ گو کے ذہن اور احساس پر بھی اثر ڈالتے ہیں اور ایسا قصہ گو جس کی شخصیت کے عناصر میں پوری ہم آہنگی نہیں، یا جس کے فکر اور خیال پر عمومیت کا سایہ ہے اپنے قصوں کو عہد کے مزاج کے سانچے میں ڈھال لیتا ہے اور اس طرح اپنے عہد کے قاری کی خوشنودی اور تسکین کا سامان فراہم کر کے مطمئن ہو جاتا ہے اور اس کا نتیجہ

عموماً یہ ہوتا ہے کہ زمانے کی رد کے ساتھ جب معاشرے کا مزاج بدلتا ہے اور لوگوں کی پسند میں فرق آجاتا ہے تو کوئی ان قصے کہانیوں کا نام بھی نہیں لیتا ————— البتہ جو کہانی کہنے والا اپنے عہد کے عارضی رجحانات سے مغلوب ہوئے بغیر اپنے گرد و پیش کی زندگی میں سے ایسی چیزیں نکال سکے جن کی پسندیدگی ایک خاص عہد تک محدود نہیں اور ان چیزوں کو کو اپنے مخصوص فکر، تخیل، احساس اور جذبے کے سانچے میں ڈھال کر کہانی کا روپ دے سکے، اس کی کہانی، اس کا عہد گزر جانے کے بعد بھی پسندیدگی کی سند حاصل کرتی ہے۔ لیکن اپنے عہد کی پسند کو چھوڑ کر یا اس کی طرف سے متغیر ہو کر وہ بناوٹ کی صدا پر بلیک کہے تو اس کی کہانی میں ایک ایسی شان پیدا ہوتی ہے کہ وہ آنے والے زمانوں میں بھی محبوب بنتی ہے۔ لیکن اپنے زمانے کی آواز کی طرف سے کان بند کر کے صرف اپنے دل کی آواز سننا اور فوری صلے اور انعام کے فریب میں نہ آنا بڑی جرأت اور مردانگی کا کام ہے۔ فن کا خلوص اسی جرأت اور مردانگی کا طالب ہے۔ جنہوں نے فن کے اس خلوص کو اپنا رہبر بنایا ہے کہانی کی دنیا میں انہیں کو عظمت بھی ملی ہے اور انہیں کو ابدیت بھی۔

قصہ گو، افسانہ نگار یا ناول نگار کی فنی تخلیق کی اچھائی بُرائی پر

ایک اور چیز، بعض اوقات پہلی چیز سے بھی کہیں زیادہ گہرا اثر ڈالتی ہے۔ یہ چیز قصہ گو کے مذاحوں کا وہ حلقہ ہے جو اس سے ایک خاص طرح کے قصے طلب کرتا ہے۔ قصہ گو نے کوئی ایک کہانی لکھ کر پڑھنے والوں کے دل میں اپنی جگہ بنائی ہے۔ یہ کہانی اپنی بعض خصوصیتوں کے اعتبار سے دوسری کہانیوں سے مختلف ہے اور یہی فرق اُسے پڑھنے والوں کے ایک خاص حلقے میں پسندیدہ اور مقبول بناتا ہے۔ وہ قصہ گو کے مذاح، پرستار اور حلقہ بگوش صرف اس لئے ہیں کہ اس نے انہیں ایک خاص طرح کی کہانی دی ہے۔ چنانچہ وہ جب تک اس طرح کی کہانیاں اُن کے لئے لکھتا رہے۔ اُن کی مدح و ستائش کا خراج وصول کرتا رہتا ہے اور جب وہ اپنا مخصوص انداز اور اسلوب ترک کر کے کسی اور روش پر چلتا ہے اور دوسری طرح کی کہانی لکھتا ہے تو اس کی محبوبی میں کمی آجاتی ہے اور یوں کہانی لکھنے والے کے لئے یہ بات ایک طرح کی مجبوری بن جاتی ہے کہ وہ اسی طرح کی کہانی لکھے جیسی اس کے قاری اس سے طلب کرتے ہیں، اُسے یہ جبر اس لئے اختیار کرنا پڑتا ہے کہ اس کی فنی شہرت کا انحصار اسی پر ہے۔ یہ جبر ظاہر ہے کہ اکثر اوقات اس کی فنی آزادی کے پیروں میں بیڑیاں ڈال دیتا ہے اور اس قید میں رہ کر وہ جو کچھ لکھتا ہے اس کی عمر عارضی ہوتی ہے۔ کہانی لکھنے والے کے لئے برجستہ ایک فن کار

کے یہ بڑی سخت آزمائش کی چیز ہے۔ وہ شہرت اور پسندیدگی کی اُس خیرہ کُن روشنی کی طرف پکے جس کی چمک دمک عارضی ہے یا مستقبل کے افق پر ٹٹمانے والے ان ستاروں پر نظر رکھے، جن کا نور وقت کے ساتھ بڑھتا اور شہادتِ دوام حاصل کرتا ہے جن قصہ گوئیوں نے آنے والے زمانے پر نظر رکھی ہے، جنہوں نے فن کی بتائی ہوئی صراطِ مستقیم کو اپنا یا ہے اور جنہوں نے کہانی کو اپنے مشاہدے، فکر، تخیل اور جذبے کی آغی وے کر اپنی شخصیت کے سانچے میں ڈھالا ہے، صحیح معنوں میں 'فن کار' اور 'صاحبِ فن' کا لقب اُن پر سجتا اور اُنہیں زیب دیتا ہے۔

تیسری چیز جس نے قصہ گو کو قصہ گوئی کے ہر دور میں اور اس کے فنی احساس کو امتحان و آزمائش میں مبتلا کیا ہے یہ ہے کہ پڑھنے والوں نے اس کی کہانیوں میں کسی نہ کسی اخلاقی درس و تعلیم کی جستجو کی اور اس سے کسی نہ کسی اصلاح کے طالب ہوئے ہیں اور اکثر ایسا ہوا ہے کہ قصہ گو نے ان کی اس خواہش و طلب کی تعمیل و تسکین کی ہے لیکن کہانی کی پوری تاریخ شاہد ہے کہ قصہ گو نے جب کبھی قصہ گوئی کے منصب کو ترک کر کے محض معلم اور معلّم اخلاق بننے کی دانتہ کوشش کی ہے تو وہ فن کی بارگاہ میں لائقِ تعزیر ٹھہرا ہے اس لئے کہ اصلاح اور تبلیغ و تعلیم کے راستے صرف نفوذی دُور تک ایک رُخ چلتے اور پھر الگ ہو جاتے ہیں کہ معاشرے کا

ایک حساس فرد اور نسل انسانی کا ایک رکن ہونے کی حیثیت سے قصبہ گو میں بھی اخلاقی اور اصلاحی احساس کا ہونا لازمی ہے اور اس لحاظ سے وہ کسی نہ کسی حد تک معلم و مصلح اخلاق ہے، لیکن قصبہ گو معلم اور مصلح اخلاق ہونے کے ساتھ ساتھ فن کار بھی ہے اور اس لئے جب وہ کہانی لکھے اور یوں گویا فن کار کے راستے پر چلے تو رہنما فن کار کو ہونا چاہیئے، معلم، مبلغ اور مصلح کو نہیں۔ اور تجربہ شاہد ہے کہ کہانی مؤثر اور دل نشین اسی وقت بنتی ہے جب معلم اور مصلح فن کار کا تابع فرمان بن کر اس کے اشاروں پر چلتا ہے۔

قصبہ گو نے قصبہ گوئی کی پوری تاریخ میں جب اپنے مشاہدے کو کہانی بنانا چاہا ہے تو ان گونا گوں قوتوں نے اس کے راستے میں حائل ہو کر اُسے گمراہ کرنا اور فن کے راستے سے بھٹکا کر عارضی شہرت اور نام و نمود کے راستے پر چلانا اور معلم، مبلغ اور اصلاح کے مقدس فریب میں مبتلا کرنا چاہا ہے۔ اس تصادم اور کشاکش میں اکثر تو ایسا ہوا ہے کہ قصبہ گو کے فکر، خیال، جذبے اور احساس کو دھندلکوں نے گھیر لیا ہے اور کبھی ایسا کہ فکر، خیال اور جذبے نے اپنے آپ کو ہر تازہ فریب سے محفوظ رکھ کر قصبہ گو کے مشاہدے کا خیر مقدم کیا اور اسے اپنے سینے سے لگایا ہے اور یوں فن کار کی شخصیت کے مختلف عناصر نے متحد و متفق ہو کر حائل ہونے والی تجربی قوتوں کو شکست دی اور فن کے علم کو اونچا رکھا ہے اور اس طرح اچھی کہانی، عظیم کہانی

اور ہمیشہ باقی رہنے والی کہانی کی تخلیق ہوتی ہے اور فن کار کی شخصیت اور اس کے فن کا ابدی تعلق مستحکم اور مضبوط ہو کر ایک ناقابلِ تردید حقیقت بنا ہے۔ مصنف کی شخصیت کا یہی پہلو ہے جو اس کے بیان کے اسلوب پر اثر انداز ہوتا ہے اور بعض اوقات یہ اثر انتہائی گہرا اور نمایاں ہوتا ہے۔ ہر شخص کے بات کہنے کا ایک الگ طرز اور الگ انداز ہوتا ہے۔ لفظوں، فقروں، جملوں اور ان سب کی ترکیبوں میں ایک خاص پسند یا ناپسندیدگی اپنا کام کرتی ہے۔ ایک لفظ کا ترک، دوسرے کا اختیار، ایک کے استعمال کرنے میں ایک خاص لذت کا احساس، تشبیہوں، استعاروں اور کنایوں کے استعمال میں اپنی ایک پسند جو دوسرے کی پسند سے مختلف ہے، باتوں میں نزاع، تمنی یا شگفتگی۔ ان کے کہنے میں سادگی، صفائی یا روانی یا اس سے مختلف رنگینی، پیچیدگی اور بوجھل پن، آسان اور مشکل لفظ، ان کے مخصوص اثرات کا احساس، بیان میں جوش، ہلکا پن، بُردباری، سنجیدگی یا شوخی۔ یہ اور اسی طرح کی بہت سی چیزیں ہیں جن سے مل کر ہر لکھنے والے کے اسلوب کی تشکیل ہوتی ہے اور ان متعدد چیزوں کا مختلف النوع امتزاج، طرزِ بیان اور اسلوب میں ہزاروں طرح کے فرق کر دیتا ہے۔ ایک کا طرزِ بیان دوسرے کے طرزِ بیان سے نہیں ملتا۔ اس فرق کی وجہ یہی ہے کہ طرزِ بیان میں لکھنے والے کی شخصیت اور انفرادیت کی بھاک ہوتی ہے۔ اسلوب

شخصیت اور انفرادیت کا آئینہ ہوتا ہے۔ ہم مصنف کے اسلوب کو دیکھ کر اُسے پہچانتے ہیں اور اسلوب ہی کو دیکھ کر بعض اوقات اُس کی فائ اور شخصیت اور ذہنی اور جذباتی رجحانات کا اندازہ لگاتے ہیں، اسی لئے لوگ عام طور پر کہتے ہیں کہ انسان کا طرز بیان اس کی انفرادی شخصیت کا دوسرا نام ہے اور اگر ہم حقیقت میں غور کریں تو اس بات میں پوری پوری صداقت موجود ہے۔

ایک مصنف کے بیان میں ابہام ہے۔ اُس کی ہر بات ہمیں مشکل معلوم ہوتی ہے۔ ممکن ہے کہ یہ ابہام خیال کی گہرائی سے پیدا ہوا ہو، لیکن زیادہ صورتوں میں ابہام اس بات کی قمازی کرتا ہے کہ جو بات مصنف نے کہی ہے وہ خود اس کے ذہن میں صاف نہیں۔ اس کے متعلق اس نے اچھی طرح سوچا نہیں ہے اور اس لئے اُس کا نقطہ نظر ابھرا ہوا اور غیر واضح ہے۔ اُبھے ہوئے نقطہ نظر ہی سے اسلوب کی پیچیدگی اور ابہام پیدا ہوتا ہے۔ اسلوب اُسی وقت پیدا ہوتا ہے جب انسان کے پاس کوئی بات کہنے کو ہو اور اُس کے کہنے کے لئے اندر سے کوئی قوت اُسے اُبھارے اور مجبور کرے۔ اسلوب کے عموماً دو رخ ہوتے ہیں، ایک کا تعلق عادت اور مشق سے ہے اور دوسرے کا ذاتی نقطہ نظر سے۔ مشق سے لکھنے والے کو اپنے بیان پر ایک طرح کی قدرت حاصل ہو جاتی ہے اور یہی قدرت اس کی عادت کا ایک جزو بن جاتی ہے۔ دوسری طرف

زندگی کے متعلق اس کا سوچنے کا ایک خاص انداز ہے۔ وہ اپنے اخلاق اور جذباتی عقائد میں ہمیشہ سوچنے کے اسی انداز سے متاثر ہوتا ہے اور سوچنے کا یہی انداز زندگی کے متعلق اس کے نظریے اور اس کے اسلوب پر اثر ڈالتے ہیں۔ اسی لئے جب کوئی کہتا ہے کہ اسلوب انفرادی شخصیت کا دوسرا نام ہے تو یہ سن کر ہمیں حیرت نہیں ہونی چاہیئے۔

ہم کوئی بات کہتے ہیں تو اس کے کہنے سے پہلے اس بات کا ہم پر کوئی اثر ہوتا ہے۔ تاثر ہمیشہ اظہار کا پیش خیمہ ہوتا ہے۔ اور اسی لئے کسی تصنیف میں ہم تاثر اور اظہار کو ایک دوسرے سے الگ نہیں کر سکتے۔ یہ بات افسانے میں اور بھی زیادہ سچی ہے کہ افسانہ انسانی زندگی کی کسی نہ کسی حقیقت کا منظر اور مصور ہوتا ہے۔ افسانے کا طرز تاثرات کی متحرک ہر ہے اور اس متحرک ہر میں تاثر اور اظہار دونوں ساتھ ساتھ چلتے ہیں۔ اچھے افسانے کی پہچان ہی یہ ہے کہ موضوع اور ہیئت ایک دوسرے کے اندر سما جائیں اور دونوں میں کہیں تضاد نہ ہو، اسی لئے افسانہ نگار کو لفظوں کے انتخاب اور ان کے استعمال میں بڑی دقت نظر اور باریک بینی سے کام لینا پڑتا ہے۔ وہ ہر لفظ کو تول کر استعمال کرتا ہے۔ اسے ہر لفظ کی تاثیر کا پورا پورا اندازہ کرنا پڑتا ہے اور اس لئے وہ لفظوں کو صرف انہیں موقعوں پر استعمال کرتا ہے جہاں ان کی تاثیر مسلم ہو۔ اس

کے لفظ اور فقرے راستہ دکھانے والے مینار کی حیثیت رکھتے ہیں۔ اگر مینار کسی غلط جگہ پر بنا ہوا ہے تو اس سے سوائے گمراہی کے کوئی نتیجہ نہیں۔ افسانے کا فن باتوں کو زیادہ پھیلانا یا بیچ دار بنا کر کہنے کی اجازت نہیں دیتا، خصوصاً افسانہ نگار کو اس معاملے میں اور زیادہ احتیاط کی ضرورت ہے۔ کسی لفظ یا فقرے کے بے محل یا بے موقع استعمال ہونے سے افسانے کے مجموعی تاثر کے مجروح ہونے کا اندیشہ ہے۔ اسی لئے افسانہ نگار کے لئے اسلوب کی اہمیت اور بھی بڑھ جاتی ہے۔ لیکن اسلوب اور نقطہ نظر میں گہرا تعلق ہے۔ جب تک انسان کا نقطہ نظر واضح نہ ہو، اسلوب میں بھی وضاحت، صفائی اور تاثیر نہیں پیدا ہو سکتی اور اس لئے افسانے میں نقطہ نظر کی جواہریت ہے اس کا تقاضا ہے کہ نقطہ نظر اور افسانے کے باہمی تعلق کو کسی قدر تفصیل سے بیان کیا جائے۔

اس بات کا اندازہ اس طرح کیجئے کہ ہم افسانے پڑھتے ہیں۔ اور ان میں سے بیسیوں ایسے ہوتے ہیں جن کا پلاٹ تھوڑے بہت معمولی فرق کے علاوہ قریب قریب یکساں ہوتا ہے۔ اس کے باوجود ہر افسانے میں ایک نیا لطف، نیا اثر اور نیا کیف ہوتا ہے۔ ایک ہی پلاٹ پر لکھے ہوئے افسانوں میں سے ایک سر تا سر خزن ویاس کا مرقع، دوسرا شروع سے آخر تک طرب و نشاط کی داستان، تیسرا افسردگی اور ناکامی کی ظلمتوں کا شکار اور چوتھا مزاح اور ترقم آمیز

قہقہوں کی رنگیں نوائیوں سے ہم آہنگ۔ اس کی آخر کیا وجہ ہو سکتی ہے؟ یہ نمایاں فرق صرف اس لئے ہے کہ افسانے مختلف سانچوں میں ڈھل کر نکلتے ہیں۔ جس طرح ایک کھلونے بنانے والا حلوائی ایک شیرے کو مختلف تالیوں میں ڈال کر کبھی شیر کی شکل بنا لیتا ہے اور کبھی ہرن کی، اسی شکرے سے کبھی آدمی بن جاتا ہے اور کبھی مودہ ایک ہی شکرے سے بنی ہوئی یہ مختلف صورتیں آنکھوں پر بالکل مختلف اثرات ڈالتی ہیں۔ بالکل اسی طرح ہر مختلف انسان کا قاب ایک مختلف سانچہ ہے جہاں جا کر افسانے کا پلاٹ مختلف شکلیں اختیار کر لیتا ہے۔ جس دل کی پرورش گہوارہ غم میں ہوئی ہے، وہ ہر چیز کو غم انگیز جذبات سے دیکھنے کا عادی بن جاتا ہے اور اس لئے اس کے پیش کئے ہوئے مرتے دلوں پر غم کی کیفیتیں طاری کرتے ہیں۔ جس خوش نصیب کو فطرت سے نیرنگی بہار کی شونخیاں عطا ہوئی ہیں وہ ہر چیز کو اس رنگینی کا لباس پہنا کر منظر عام پر لاتا ہے اور اس لئے اسے دیکھ کر ہر شخص کے دل میں خوشی کی آئینہ پیدا ہوتی ہے۔

یہی وجہ ہے کہ ہم افسانے کے پلاٹ سے اس کے مصنف کے نقطہ نظر کا پتہ چلا سکتے ہیں۔ نقطہ نظر اس پلاٹ کو کسی خاص طریقے سے پیش کرنے کا نام ہے۔ افسانے میں افسانہ نگار نے جو واقعہ پیش کیا ہے اس کے کس پہلو کو اہمیت دی جائے۔ اور کون سا پہلو

اس کے نزدیک کم اہم ہے۔ افسانوی کرداروں کی مختلف حرکات کو مصنف نے کس نظر سے دیکھا ہے، اُن کی کون سی بات اُسے پسند آئی اور کسے اس نے اپنے نزدیک بُرا سمجھا۔ اس نے اپنے افسانے سے فطرتِ انسانی کے کس مسئلے کو حل کیا اور کون سی چیز ایک خاص وقت میں اس کے لئے جاذبِ نظر تھی۔ یہی چیزیں ہیں جن میں افسانہ نگار کا نقطہ نظر مستور ہے۔

مثال کے لئے اگر ہم اُردو کے مختلف افسانہ نگاروں کے کچھ افسانوں سے ایسی مثالیں لیں جہاں انہوں نے ایک چیز کو اپنے اپنے نقطہ نظر سے پیش کیا ہے تو ہمیں اس کا اندازہ اچھی طرح ہو جائے گا۔

ہمارے افسانوں میں عورت اور اس کی فطرت کے مختلف پہلوؤں کو زیادہ سے زیادہ نمایاں کرنے کی کوشش کی گئی۔ لیکن نقطہ نظر کے اختلاف نے افسانہ نگاروں کے قلم سے جو جراتیں نکلائی ہیں، ان میں نہایت رنگین اور دلچسپ فرق نظر آتا ہے۔

راشد الخیری کے زیادہ افسانے عورت کی فطرت کے اس پہلو کو نمایاں کرتے ہیں جس کا تعلق اس کی گھریلو زندگی سے ہے۔ ان کے نزدیک عورت کی سب سے بڑی دکھشی یہی ہے کہ وہ بہترین بیوی، مثالی بہن اور بلند ترین نمونہ پیش کرنے والی ماں ہو۔

پریم چند کے اکثر افسانوں میں عورت کی فطرت میں قربانی کا جذبہ

سب سے زیادہ نمایاں دکھایا گیا ہے۔ وہ اپنے شوہر، اپنے بھائی اور اپنے ملک کے لئے بڑی سے بڑی قربانی کو اپنا اہم فرض جانتی ہے۔ اس میں شبن ہے، نظر کا جاؤ ہے، اداؤں کا فریب ہے، موسیقی کا ترنم ہے لیکن ان سب سے زیادہ ایسا اور قربانی ہے۔

بعض افسانہ نگار عورت کو صرف روحانی صفات کا حامل سمجھتے ہیں۔ اُن کے نزدیک کائنات کی رونق صرف اسی کے دم سے ہے ہر دلچسپی کی روح صرف عورت سے ہے اس لئے یہ گروہ لوگوں کو عورت پر کسی اور طرح نظر ڈالتے ہوئے دیکھتا ہے تو اسے حیرت ہوتی ہے۔ اور وہ صرف یہ کہہ کر خاموش ہو جاتا ہے کہ ”مجھے حیرت ہوتی ہے کہ عورت اور اس کے ذکر کو نکال دینے کے بعد آپ کے پاس کیا رہ جائے گا“

بعض لوگ حقیقت اور رومان دونوں کا جلوہ صرف عورت کی ذات میں دیکھتے ہیں اور اس لئے کہتے ہیں کہ عورت اپنے فرض کی ادائیگی میں وقت، موقع اور محل کی تلاش نہیں کرتی۔ عورت کے ہاتھ میں ایک سیمائی اثر ہے۔ اس کا ذرا سا اشارہ، اس کا خفیف سا ہمارا برسوں کی تکلیف اور تدقروں کے آلام کو زائل کر دینے کے لئے کافی ہے۔ دُکھے ہوئے دلوں کی تسکین، برباد گھروں کی آبادی، قدرتی بیماریوں کا قدرتی علاج صرف عورت ہی ہے۔ بعض لوگوں نے رومان کو معصیت سمجھ کر عورت کو مرد کی ہر معصیت کا ذمہ دار ٹھہرایا ہے۔

عہد میں تفاوت

غرض راستہ الغیری، پریم چند، نیاز اور مجنوں سے لے کر کرشن چندر اور منڈی تک کی خدا جانے کتنی تصویریں ہیں، کوئی بالکل غیر شاعرانہ اور کوئی عربی اور بے باک۔ یہ فرق اس لئے ہے کہ عورت کو ان نظروں سے دیکھنے والوں کی نظر میں اختلاف ہے۔ وہ ہر چیز کو اپنے مخصوص نقطہ نظر سے دیکھتے ہیں اور یہ نقطہ نظر کسی مخصوص وقت تک محدود نہیں رہتا بلکہ ان کے سارے ادبی کارنامے اس فطرت کا کس بن کر نکلتے ہیں۔

نقطہ نظر کے فرق کے یہ معنی نہیں کہ کوئی شخص ایک مخصوص چیز کو ایک نئے طریقے سے دیکھنے کا عادی ہے بلکہ اس فرق کی وجہ سے افسانے کی روح میں بالکل فرق پیدا ہو جاتا ہے۔ اس بات کو واضح کرنے کے لئے ہمارے پاس ایک بہت اچھی مثال ہے۔ ساتی دہلی کا افسانہ نمبر ۱۳۲ اپنی نوعیت کے لحاظ سے ایک نئی چیز تھی۔ اس میں ایک ہی پلاٹ پر ملک کے مختلف اچھے افسانہ نگاروں کے افسانے ہیں لیکن ان میں سے قریب قریب ہر ایک کی روح اور کیفیت مختلف ہے۔ قیسی، فضل حق، شاہد اور عظیم بیگ کے دوسرے افسانوں میں جو بات نمایاں طور پر نظر آتی ہے اسی نے ان افسانوں میں بھی گھر کر رکھا ہے۔ قیسی کا مخصوص فلسفیانہ نظریہ اور ہر چیز کو ایک فلسفی کی نظر سے دیکھنا، فضل حق کا

عام ہندوستانی زندگی کے روزمرہ پہلوؤں پر ایک تنقیدی نظر ڈالنا، شاہد کارومان اور حقیقت کو سمو کر اُسے افسانوی دلکشی دینا، عظیم بیگ کا ہر چیز کو مزاح کے رنگ میں ڈبو دینا، یہی چیزیں ہیں جو کم و بیش ان چاروں کے افسانوں میں ہر موقع پر ملتی ہیں۔ وہی یہاں بھی موجود ہیں۔ ان کے کردار اور ان کی گفتگو، ان کے خیالات اور ان کی حرکات و سکنات سب اسی انداز کی ہیں جیسی وہ دیکھنے کے عادی ہیں۔ ان کی تنقیدیں، ان کا تبصرہ حیات یہاں بھی اسی رنگ میں جلوہ گر ہے جس طرح دوسرے افسانوں میں، اس لئے کہ وہ اپنی فطرتوں کو نہیں بدل سکتے۔ وہ اب ان کے اختیار سے باہر ہیں۔

افسانہ نگار کے نقطہ نظر کا پتہ ہمیں اس وقت خصوصاً اچھی طرح لگتا ہے جب اس کا پیش کیا ہوا ہیر و خیالات کے ایسے تدویر میں پھنس جاتا ہے جہاں سے نکلنا اس کے لئے آسان نہیں۔ اس کے دل میں دو چیزوں کی خواہش ہے لیکن وہ ان میں سے صرف ایک کو پاسکتا ہے۔ وہ کسے چھوڑے اور کسے لے؟ اس چیز کا فیصلہ افسانہ نگار کے نقطہ نظر پر منحصر ہے۔ اس لئے افسانہ نگاروں کو اس موقع پر بڑی احتیاط کی ضرورت ہے۔ انہیں اس قسم کا فیصلہ کرنے میں عموماً عالمگیریت کو مد نظر رکھنا چاہیئے۔ اس موقع پر یہی جس چیز کا انتخاب کیا جائے اس کی کوئی وجہ ہونی چاہیئے

اور یہ وجہ ہمیشہ ایسے انداز میں پیش کرنی چاہیے جو کم از کم بد اخلاقی کا سبق نہ دے۔ اس سے لوگوں کے بلند اخلاق پرستی کی طرف نہ جائیں۔

اخلاق اور بد اخلاقی کا معیار بالکل اضافی ہے۔ جو چیز ایک سوسائٹی کے نزدیک اخلاق کا بلند ترین نمونہ ہے۔ ممکن ہے کہ دوسرے کی تہذیب اُسے بد اخلاقی یا جہالت سے تعبیر کرے، اس لئے افسانہ نگار کو اس بات کا خیال رکھنا چاہیے کہ اُس کا پیش کیا ہوا اخلاق اس سوسائٹی کے قوانین کے منافی تو نہیں جہاں سے اس نے اضافے کا پلاٹ حاصل کیا ہے یا جہاں کی مخصوص فطرت کا حامل اس کا ہیرو ہے۔

افسانہ نگار بھی دوسرے ماہرین فن کی طرح ہر واقعے پر تبصرہ کرتا ہوا چلتا ہے۔ اپنی رائے کا اظہار کرتا رہتا ہے۔ لیکن چونکہ اس کا مقصد ہر چیز کو قصے کی شکل میں پیش کرنا اور اُسے زیادہ سے زیادہ دلچسپ بنانا ہے اس لئے وہ اپنی رائے کے اظہار میں بے صلاحیتا سے کام لیتا ہے۔ افسانے کے انداز کو اپنی فطرت کے رنگ میں ڈھلنے اور واقعات کو ان کی موجودہ شکل میں پیش کرنے کے بعد کسی تفصیلی تبصرے کی ضرورت باقی نہیں رہتی اور چونکہ پڑھنے والا خود افسانے کی تہہ میں داخل ہو جاتا ہے، اس لئے افسانہ نگار اگر اپنی رائے کا اظہار صرف ایک ہی جملے میں کر دیتا ہے تو وہ کافی سمجھا جاتا

ہے عموماً اچھے افسانہ نگار یہ رائے اس طرح پیش کرتے ہیں کہ اُسے افسانے کے واقعات اور اس کے تانے بانے سے الگ نہیں کیا جاسکتا۔ پڑھنے والا اس کا اثر تو ضرور محسوس کر سکتا ہے لیکن اُسے یہ جملہ کہہ سکتا ہوا نہیں معلوم ہوتا۔

ہر شخص زندگی اور اس کے واقعات کے متعلق ایک خاص رائے رکھتا ہے اور زندگی اور اس کی ہر چیز کو اس مخصوص نقطہ نظر سے دیکھتا ہے۔ یہ چیز ہر مصنف کی انفرادی شان ہوتی ہے کوئی زندگی کو حزن و یاس کے لئے مخصوص جانتا ہے اور اس لئے اس کی نظر ہر چیز پر غم میں ڈوبی ہوئی پڑتی ہے اور ہر جگہ اُسے یہی جذبہ چھایا ہوا نظر آتا ہے۔

کچھ لوگ زندگی کو اُمید اور خوشی کی جلوہ گاہ سمجھتے ہیں، کچھ افسانہ نگاروں کا فلسفہ زندگی اس قسم کا ہے کہ اُن کے افسانوں میں اُمید اور اصلاح کا جذبہ ہر جگہ نمایاں نظر آتا ہے۔ کچھ افسانہ نگار زندگی کو مجسم غم تو ضرور جانتے ہیں لیکن اُسے تلخ کام نقاد کے نقطہ نظر سے نہیں دیکھتے۔ اُنہیں دنیا والوں سے دلچسپی ہوتی ہے۔ اس لئے اس غم کے باوجود کبھی کبھی ایک اُمید مودوم ان کے کاشافوں کی ظلمت میں ایک نور پیدا کر دیتی ہے۔ بعض افسانہ نگار ایسے ہیں جن کا نظریہ حیات تو سراسر حزن و غم ہے لیکن وہ اس پر روتے نہیں، نہ امید فردا کے بھروسے پر اٹھار کھتے ہیں، وہ اس پر قہقہہ لگاتے ہیں لیکن اس

قیحے میں زیرِ بلا ہوتا ہے۔ لوگ اس قیحے کو سن کر ہنستے نہیں، بلکہ رونے پر مجبور ہیں۔ غرض ہر شخص زندگی پر مختلف طریقوں سے نظر ڈالتا ہے لیکن اس کو افسانے میں پیش کرنے کے لئے وہ مختلف اسلوب اختیار کرتا ہے اور یہی اسلوب اور نقطہ نظر اُسے دوسروں سے الگ کرتا ہے۔

افسانے میں ہر قدم پر، ہر خیال میں، ہر کردار کے پیش کرنے میں اس کی فنی ترتیب کے انتخاب میں، زندگی کو ایک مخصوص نظر سے دیکھنے میں افسانہ نگار اپنی فطرت اور اپنے مخصوص نقطہ نظر سے کام لیتا ہے اور یہ مخصوص نقطہ نظر اس کے اسلوب پر اثر انداز ہوتا ہے۔ اسلوب اور نقطہ نظر دونوں انسان کی شخصیت اور انفرادیت کے نمائندے ہیں۔ افسانوں میں خصوصاً یہ انفرادیت اور بھی نمایاں فرق پیدا کرتی ہے۔

افسانہ نگار اور قاری

انسان کی فطری خواہش اظہارِ ادب و فن کی تخلیق کا سرچشمہ ہے۔ اس آرزو نے کہ انسان جو کچھ دیکھے، جو کچھ محسوس کرے، جو کچھ سوچے اور اس سے بھی بڑھ کر یہ کہ جو کچھ کرے، اُس کا حال دوسروں کو سُنائے، اظہار کے زینت نئے روپ اختیار کئے ہیں اور یہی روپ ہیں جنہوں نے ادب و شعر کی اصناف کے گونا گوں نام پائے ہیں۔ ایک صنف اور دوسری صنف میں فرق کی وجہ بھی یہی ہے کہ انسان اپنے تجربات کو، جس میں اس کے مشاہدات، محسوسات، افکار اور تخیلات سب شامل ہیں، دوسروں کے لئے زیادہ سے زیادہ جاذبِ توجہ اور دل کش بنانا چاہتا ہے۔ جو دل اُسے اس بات پر اُکساتا اور مجبور کرتا ہے کہ دل کی بات دوسروں سے کہو، اسی کا تقاضا یہ بھی ہوتا ہے کہ بات اس طرح کہو کہ وہ سنے والے کے دل

میں گھر کر لے۔ یہیں سے بات کہنے اور بات سننے والے میں ایک خاص طرح کے رشتے کا تصور پیدا ہوتا ہے اور اپنی بات کو دوسروں تک پہنچانے اور اسے دل نشین بنانے کے لئے نئے نئے اسالیب تلاش کرنے کی خواہش اور کوشش شروع ہوتی ہے۔

- بات کہنے والا بات کہے اور اس نیت اور مقصد سے کہے کہ سننے والا اسے توجہ سے سنے اور اس میں دلچسپی محسوس کرے تو اس کے دل میں یہ معلوم کرنے کی خواہش بھی بیدار ہوتی ہے کہ سننے والا پر اس کی بات کا کیا ردِ عمل ہوا، اوریوں اظہار کی خواہش اور اس اظہار کا ردِ عمل دیکھنے کی آرزو ایک ہی احساس کے دو لاینفک جز بن جاتے ہیں۔ اب اگر بات کہنے والا یہ اندازہ کیسے کہ اس کی بات اس کے سامع یا مخاطب کے دل میں اپنی جگہ بنا رہی ہے تو اس کا اثر اس کے اسلوبِ اظہار پر پڑتا ہے اور اس کا یہ احساس مسرت کہ اس کی کہی ہوئی بات دوسروں کے لئے باعثِ شش اور دل نشینی ہے اس کے اسلوبِ اظہار میں سمجھکنے لگتا ہے۔ سادہ یا مخاطب کا خوشگوار ردِ عمل اس کے دل کے تاروں کو چھوتا اور اس میں لرزش پیدا کرتا ہے۔ یہ لرزش اظہار کے اسلوب میں سمجھنا پیدا کرتی ہے اور اس سمجھنا کی گونج مخاطب کے دل میں اُترتی۔ اوریوں غموں کی کھٹک اور سمجھنا کا ایک سلسلہ شروع ہو جاتا ہے جس میں بات کہنے والے کی کوشش کو بھی اتنا ہی دخل ہوتا ہے جتنا

سننے والے کے غیر محسوس ردِ عمل کو یہی وجہ ہے کہ تجربے کے ابلاغ Communication کو ایک ہی زنجیر کی دو کڑیاں ، ایک ہی سلسلے کے دو سرے اور ایک ہی عمل کے دو رخ کہا گیا ہے اور اس زنجیر کو مکمل کرنے ، اس رشتے کو استوار بنانے ، اور اس عمل کو معنویت دینے میں بولنے اور سننے یا کہنے اور سننے والے کا برابر کا ہاتھ ہوتا ہے۔

ابلاغ کے اس دو طرفہ یا دو رخے عمل کو اگر ادب کی دنیا میں آکر دیکھا اور سمجھا جائے تو اس کے معنی یہی ہیں کہ جو ادیب لکھتا ہے اس کی تاثیر اور دل نشینی پر جہاں ایک طرف اس جذبے کی کام فرمائی ہوتی ہے یا اس قمت کا عکس ہوتا ہے کہ کہی ہوئی بات دوسرے کے دل میں گھر کرے ، وہاں دوسری طرف قاری کے دل کی اس کیفیت کا رنگ بھی چڑھتا ہوا ہوتا ہے جو ادیب کی بات بٹھ کر اس کے سینے میں بیدار ہوتی ہے اور یوں گویا ادب کی تخلیق میں ایک کا عمل اور دوسرے کا ردِ عمل ایک دوسرے کے ہم عنوان و ہم سفر رہتے ہیں اور ردِ عمل کا یہ سلسلہ ایک ہی جگہ ٹھہر کر نہیں رہ جاتا بلکہ برابر دونوں طرف اپنا اثر ڈالتا اور دلوں کی کیفیت میں در و جزر کا سماں پیدا کرتا رہتا ہے۔ ابلاغ کے عمل کی دو رخہ کیفیت یوں تو ادب کی ہر صنف میں کسی نہ کسی انداز سے نظر آتی ہے لیکن افسانوی ادب یا کہانی میں بدیہی اسباب کی بنا پر یہ کیفیت زیادہ

مبھرتی اور زیادہ نمایاں ہوتی ہے اور کہانی اور اس کے فن کا تجزیہ کرنے والا بڑی شدت سے یہ بات محسوس کرتا ہے کہ مصنف اور قاری کے رشتے کی یہ اہمیت کہانی میں جتنی واضح اور ناگزیر ہے، ادب کے دوسرے اصناف میں نہیں۔ اور اس سلسلے میں جب کیوں اور کیسے کا جواب سامنے آتا ہے تو فن کے بعض ایسے پہلو سامنے آتے ہیں جن کی دل آویزی اور انگریزی مستلزم ہے۔

مصنف کے تجربے کا اظہار اور ابلاغ جیسا کہ ظاہر ہے یک طرفہ اور یک جہتی عمل نہیں لیکن اس میں شبہ نہیں کہ اس کا نقطہ آغاز قاری نہیں بلکہ مصنف ہے۔ البتہ مصنف اس رشتے کا آغاز کرتے ہوئے جس حد تک اس بات کا خیال رکھے گا کہ اُسے اپنے قاری کی توجہ کو ایسر کرنا ہے اسی حد تک یہ رشتہ استوار اور بامعنی بنے گا۔ یہی وجہ ہے کہ ہر طرح کی ادبی تخلیق میں عموماً اور کہانی کی تخلیق میں خصوصاً مصنف کو بعض آداب برتنے پڑتے ہیں۔ کہانی کے مصنف کی پہلی کوشش یہ ہوتی ہے کہ قاری کو اپنی طرف متوجہ کرے اور اس طرح متوجہ کرے کہ قاری اس توجہ کو اپنے وقت کا بہترین مصرف سمجھ کر کم از کم تھوڑی دیر کے لئے کسی اور چیز کی طرف متوجہ ہونے کی طرف مائل نہ ہو۔ قاری کو اپنی کہانی کی طرف متوجہ کر لینے کے بعد افسانہ گو (اس میں ناول نگار۔ افسانہ نگار اور داستان سر اسب شامل ہیں) کی دوسری کوشش یہ ہوتی ہے کہ قاری کی توجہ کو قائم رکھے اور اس کوشش میں کامیابی کے لئے

وہ کہانی میں کوئی ایسی صورت پیدا کرتا ہے کہ جس سے قاری کا جذبہ
تخیل ابھرتا ہے۔ اس جذبہ تخیل کو ابھار کر اُسے قائم رکھنا اور اُسے شوق
مافقیات کی صورت دینا افسانہ نگار کے کام کا تیسرا مرحلہ اور اس کے ادب
فن کا تیسرا جزو ہے۔ قاری کا یہی احساس تخیل جو شوق، انتظار، بے یقینی،
تذبذب اور امید و بیم کی ملی جلی کیفیتوں کی صورت اختیار کرتا رہتا ہے،
اس کی مسرت کی بنیاد اور مدار ہے۔ گویا مجموعی حیثیت سے افسانہ گو کا
مقصود، سامع یا قاری کے لئے لطف و مسرت کا ایک ایسا سامان
ہونا و فراہم کرنا ہے جو اسے تھوڑی دیر کے لئے اپنے گرد و پیش کی ہر
چیز سے بے تعلق کر کے صرف کہانی کی فضا میں گم کر دے۔ قاری کی یہی
گم گشتگی افسانہ گو کی سب سے بڑی کامیابی اور اس کے ادب اثبات
کی بیرونی دیباہندی کا انعام ہے۔

کہانی نگار نے اور کہانی سننے کے اس دو گونہ اور دور رخے عمل میں
ظاہر ہے کہ مصنف کی کوشش یہی ہوتی ہے کہ وہ قاری پر ایک خاص
طرح کا ردِ عمل پیدا کرے۔ اس ردِ عمل کی نوعیت ہمیشہ ایک ہی نہیں
ہوتی۔ اور اس میں شبہ نہیں کہ ردِ عمل کی نوعیت کا یہ فرق مصنف
کے تخلیقی عمل کی نوعیت میں بھی فرق پیدا کرتا ہے، لیکن اس سے
انکار نہیں ہو سکتا کہ قاری کے ردِ عمل میں مجموعی حیثیت سے قاری
کے ادا دے کو دخل نہیں ہوتا۔ اس خاموش ردِ عمل میں اس کی حیثیت
وہ فعال حیثیت نہیں ہوتی جو افسانہ گو یا افسانہ نگار کی ہے۔ وہ متوجہ

ہوتا ہے، اس میں تخیل، استعجاب، اشتیاق، تذبذب، امید، بیم اور ان سب کے مجموعی اثر سے بہجت و مسرت کی جو کیفیتیں پیدا ہوتی ہیں ان کے لئے اُسے کوئی ارادی کوشش نہیں کرنی پڑتی اور اس طرح یہ نتیجہ نکلتا ہے کہ مصنف اور قاری کے بدیہی، لائڈی اور ناگزیر رشتے میں اس کے وجود کی حیثیت اہم ہونے کے باوجود بظاہر ثانوی اور فرعی ہے۔ اصل حیثیت مصنف کی ہے جو ولکی کولنز (Wulke Collins) کے الفاظ میں انہیں ہنساتا انہیں مڑلاتا اور انہیں انتظار اور تذبذب میں رکھتا ہے۔ ۵

افسانہ گوئی اور داستان سرائی کی ہزاروں برس کی تاریخ شاہد ہے کہ کہانی کہنے والوں نے ہمیشہ قاری کی اس ثانوی اور غیر فعالی حیثیت کو غلط معنی پہنا کر اپنے وجود اور شخصیت کو اس کے وجود اور شخصیت پر غالب کرنے اور عادی رکھنے کی کوشش کی ہے۔ اپنے آپ کو ایک بلند تر سطح پر متمکن کر کے قاری پر غرابت، اجنبیت مے نیازی اور تحقیر کی نظر ڈالی ہے۔ اپنے آپ کو فہم زدکا اور ذہانت اور فطانت کا امین اور سرمایہ دار جان کر اُسے کم فہم بلکہ نا فہمی کا مقام عطا کیا ہے۔ اس سے دوستانہ اور شفقانہ مراسم قائم کرنے کے بجائے اس کے معاملات میں

“Make them laugh, Make them
cry, Make them wait.”

واعظ و ناصح بلکہ محتسب بننے کو اپنا منصب خاص سمجھا ہے اور بعض اوقات اپنے فن کے وہ آداب برتتے ہوئے بھی جن میں قاری کی فطرت کے بعض تقاضوں کا پیش نظر رکھنا لازمی ہے، توازن و اعتدال کے حدود باقی نہیں رکھے ہیں اور قاری کے دل میں پیدا ہونے والے مذہب اور شوق سے اتنا ناجائز فائدہ اٹھایا ہے کہ مصنف کا عمل قاری کے لئے مسترت کے بجائے اذیت اور فرحت و شگفتگی کے بجائے تکرار و انقباض کا سبب بن گیا ہے۔ کبھی کبھی قاری کے ان معصومانہ اور فطری میلانات سے مصنف اس حد تک ناجائز فائدہ اٹھانے کی کوشش کرتا ہے کہ اس کی فریب کاری آشکار ہو جاتی ہے اور قاری اس مسترت و لطف سے یکسر محروم ہو جاتا ہے جس کی آرزو اور جس کے حصول کا یقین اُسے کہانی کی طرف لاتا ہے۔

ہزاروں سال کی قصہ گوئی اور داستان سرائی میں مصنف کے کے رویے کے ایک خاص پہلو کی یہ تصویر نہ دکش ہے نہ خوش آئند۔ لیکن حقیقت یہ ہے کہ کہانی کہنے والوں نے کہانی کہتے وقت اپنے قاری کے رشتے کو صرف اسی ایک انداز سے نہیں دیکھا۔ ان کا ایک عام انداز یہ بھی رہا ہے کہ انہوں نے قاری کے مزاج کی بعض خصوصیتوں کو پیش نظر رکھ کر محض ان کی خوشنودی کو اپنا مقصد آخر سمجھنے کی غلطی کی ہے اور اس طرح فن کی بارگاہ میں ایک ناقابل معافی مجرم ٹھہرے ہیں۔ ایک نقاد کا قول ہے کہ محض کسی روایت کی تقلید اور بیروی اور کسی ناس

سلف کے قاری کی خوشنودی کا خیال فن کا آخری سطح نظر نہیں جہی مصنفوں نے بدنامی یا ناپسندیدگی کے خوف یا زیادہ سے زیادہ لوگوں کی داد و تحسین حاصل کرنے کے لئے اپنے فن کو ان کی پسند اور مرضی کے سانچوں میں ڈھالا ہے، وہ اپنے فن کے دشمن ہیں۔ انہوں نے اس کے ساتھ بے وفائی برتی اور غداری کی ہے اور اس طرح کی بے وفائی اور غداری تقہ گوئی کی صنف کی تاریخ میں کسی اور صنف کی تاریخ کے مقابلے میں یقیناً زیادہ واضح اور زیادہ عام ہے۔

مصنف اور قاری کے باہمی رشتے کی صحیح نوعیت یہ ہے کہ مصنف قاری کو ایک مشترک فنی عمل اور تجربے میں برابر کا شریک سمجھے اور اُسے ذہنی اور جذباتی اعتبار سے اپنا ہمسرہ سمجھ کر اُسے بغیر کسی تکلف اور حجاب کے اپنے تجربے میں شریک کرے۔ مصنف یہ نہ سمجھے کہ جو کہانی وہ سامع یا قاری کو سنارہا ہے یا پڑھنے کو دے رہا ہے، اس میں صرف سامع یا قاری کا زندہ ہے، وہ صرف اس کی دلچسپی، لطف اور انبساط کا سراپہ ہے یا وہ صرف اس کی اصلاح اور وسعتِ قلب و نظر کا سامان مہیا کرتی ہے۔ یہ سمجھنے کے بجائے کہ قاری اُس کا محتاج ہے، اُسے یہ سوچنا چاہیے کہ جس طرح اس نے قاری کی دلچسپی، انبساط، اصلاح، تسلیم و تربیت کی خاطر ایک فن پارے کی تخلیق کی ہے اور اس کے شوقِ خلاب کو بیدار کر کے اسے تخیل و تصور کے ایک جہان دیگر کی سیر کرائی ہے۔ اسی طرح انسانہ گو بھی قاری کا محتاج ہے کہ قاری کے وجود اور اس

کے واضح اور فعال تعاون کے بغیر نہ اس کی فطری خواہش اظہار کو تسکین ملتی ہے اور نہ اظہار کے اسالیب میں رنگینی اور دل نشینی پیدا ہوتی ہے۔ کہانی کہنے، کہانی سنانے اور کہانی لکھنے کے فن میں جس طرح لکھنے والوں نے قاری کو ایک کمتر درجے کی مخلوق سمجھ کر اس کے ساتھ بزدگانہ، مرتبانہ اور سر پرستانہ سلوک کیا ہے، اسی طرح قصہ گوئی کی تاریخ کے ہر دور میں ایسے لکھنے والے بھی ہوئے ہیں جنہوں نے قاری کی ذہانت اس کی خوش ذوقی اور اس کی تصور آفرینی کو ایک مسلمہ حقیقت جان کر اُنہیں پوری بے تکلفی اور خلوص سے اپنے تجربے کا شریک بنایا ہے اور اس سے فنی تخلیق کے عمل میں یوں تعاون طلب اور حاصل کیا ہے جیسے ضرورت مند وہ ہیں قاری نہیں، کسی فن پارے کی تخلیق اس کا نہیں خود قاری کا کارنامہ ہے۔

قاری کے متعلق افسانہ نگار کے یہ گونا گوں اور بعض حیثیتوں سے متبادلاتصورات ہر زمانے میں عام رہے ہیں اور ہر زمانے میں ان تصورات اور ان کے پیدا کئے ہوئے رشتے کی نوعیت کہانی کے فن کو متاثر کرتی رہی ہے۔ — اور یہ اثر رشتے کی نوعیت کے اعتبار سے اچھا بھی ہے اور بُرا بھی۔ انگریزی قصہ گوئوں نے اپنے قاری کو ہمسری کا مقام دے کر بعض اوقات اپنے فن کو کس طرح نقصان پہنچایا ہے اس کی مثالیں ہمیں بعض بہت معروف لکھنے والوں کے یہاں ملتی ہیں۔ مشہور انگریز قصہ گو کیپلنگ (Kipling) جو ایک سفاکانہ اور غیر ہمدردانہ

بدقافتی نظام کا پروردہ اور اس کے تحکمانہ انداز کا نوگر اور شیدائی ہے، اپنے ہجے کو اس تحکم سے محفوظ نہیں رکھ سکا اور اس کی سب سے بڑی وجہ یہ ہے کہ وہ کسی قیمت پر بھی اس تصور کو اپنے دل میں جگہ دینے کے لئے تیار نہیں کہ وہ اور اس کے قاری ایک ہی سطح کے افراد ہیں۔ وہ ایک حاکمانہ بلندی پر بیٹھ کر اپنے تجربات کچھ لوگوں کو سناتا ہے اور ایسے ہجے اور انداز میں سناتا ہے جو ایک حاکم، بلکہ استبداد پسند حاکم اپنے محکوم کے سامنے کے لئے رفا کرھتا ہے۔ وہ قاری سے جو کچھ کہتا ہے، یا جو کچھ اس کے لئے لکھتا ہے، چاہتا ہے کہ قاری جبراً دھڑا اُسے سنے۔ کیلنگ کہانی جس نکتے کی وضاحت یا جس فلسفہ حیات کے اظہار کے لئے لکھتا ہے، اُسے اسی تحکمانہ انداز سے سنانا چاہتا ہے جس کا استعمال اس کا سانس فلسفہ حیات رکھنے والے انسان کے لئے ناگزیر ہے۔ وہ کہانی پڑھنے والے کو نتائج اخذ کرنے کا موقع نہیں دیتا۔ وہ اس کے لئے نزدیک سے اخذ کرتا اور انہیں بار بار دہرا کر قاری کے ذہن پر نقش کرنا چاہتا ہے۔ اس طرح قاری کے ذہن پر جو چوٹ لگتی ہے اور اس کے دل میں جو زخم پڑتے ہیں، ان سے وہ قسطی بے خبر ہے اور شاید باخبر ہوتا بھی تو اُسے اہمیت نہ دیتا۔ اس سے مختلف اسباب کی بنا پر یعنی مصلحانہ جوش کی شدت کے تاثر سے نذیر احمد بھی اپنے قاری کے ساتھ عموماً اسی طرح کا سلوک رنا رکھتے ہیں۔ ان کا یہ یقین کرنے کو جی ہی نہیں چاہتا کہ ان کا قاری ان کی کہی ہوئی باتوں سے خود ہی

موزوں نتیجے نکال سکتا ہے کہ وہ بات بار بار دہراتے اور ایسے انداز سے دہراتے ہیں جیسے ان کا مخاطب کند ذہن بھی ہے اور نا فہم بھی چنانچہ ان کی یہ تکرار، کہلناٹ کی کہانیوں کی تکرار کی طرح پڑھنے والوں پر بار گزرتی ہے اور ان کا رد عمل عموماً مخاصمانہ ہوتا ہے جو ظاہر ہے کہ فن کا سراسر زیاں ہے۔

ڈمی۔ ایچ۔ لارنس موجودہ عہد کے ان چند ناول نگاروں اور افسانہ نگاروں میں سے ایک ہے جنہوں نے ان دونوں اصناف کے فن کو ابدیت دی ہے، لیکن اُن کی وسعت نظر، قیامت، زور، جوش اور غیر فانی مصداق کی خصوصیات پر اس کے مزاج کی بخش کیہیتیں، اس طرح چھا گئی ہیں کہ نقاد کبھی کبھی اُس کے ناولوں کے مستقبل کو ایہ بات افسانوں پر صادق نہیں آتی (مشتبہ نظر سے دیکھنے لگتے ہیں۔ لارنس کا ایک مخصوص فلسفہ سحیات ہے (جیسا کہ ہر فن کار کا ہوتا ہے) اور اپنے ناولوں کو اس نے اس فلسفے کی تبلیغ کا ذریعہ بنایا ہے اور یوں محسوس ہوتا ہے کہ یہ تبلیغی رویہ اختیار کرنے سے پہلے اُس نے یہ فیصلہ کر لیا ہے کہ جب لوگوں میں وہ اپنے اس فلسفے کی تبلیغ کرنا چاہتا ہے، وہ فکری اور شخصیتی اعتبار سے اس سلح تک نہیں پہنچتے جو اس کی اپنی سطح ہے۔ یہی وجہ ہے کہ وہ اپنے ناولوں میں ایک مبلغ اور مصلح کی طرح ہمارے سامنے آتا ہے تو مبلغوں اور مصلحوں سے زیادہ فلسفیوں کی سی باتیں کرتا ہے اور جب اُسے خود بخود مشبہ ہونے لگتا ہے کہ اس

کی باتیں توجہ سے نہیں مٹنی جا رہی ہیں اور ان کا صحیح مطلب نہیں سمجھا جا رہا ہے تو اُسے غصہ آ جاتا ہے۔ وہ اپنی بات چیخ چلا کر اور گلا پھاڑ کر کہنا شروع کر دیتا ہے اور اس کے باوجود اسے یہ محسوس ہوتا ہے کہ اس کی بات تاثیر سے خالی رہی تو وہ قاری کو دھکتے دے کر اپنی آنکھوں کے سامنے سے دُور مٹا دیتا ہے۔ اس طرح اپنے آپ سے باہر ہو جانے والے لارنس نے کبھی کبھی اپنے قاری کے دل میں یقین پیدا کیا ہے کہ دیدہ و دانستہ اس کی اہانت کی جا رہی ہے اور اس یقین کے بعد کبھی ہوئی بات یا کہانی کا جو حشر ہوتا ہے، ظاہر ہے۔ ایسی تخلیق کا انجام سوائے اس کے اور کچھ نہیں کہ بے بسی اور بے کسی اسے ابدی نیند سلا دے۔

اس طرح کی ایک نمایاں مثال اتھ جی۔ ویلز کی ہے، جہاں ناول نگار نے اس تختہ اور خود سری کا مظاہرہ تو نہیں کیا جو کپلنگٹ اور لارنس کی تخلیقات میں ظاہر ہوتی ہے، لیکن قاری کی ایک فطری کمزوری سے یقیناً ضرورت سے زیادہ فائدہ اٹھانے کی کوشش کی ہے۔ اس کی عظیم کہانیوں کی سب سے بڑی خصوصیت یہ ہے کہ اس نے زندگی کے بے شمار محالات و ناممکنات کو ممکن کی سطح پر لا کر پڑھنے والوں کے لئے قابل یقین اور قابل قبول بنایا ہے۔ اس کی ناول نگاری اور افسانہ نگاری کے فن کا انحصار قاری کی تحیر پسند اور حیرت پرست فطرت پر ہے۔ اس کے تختیل کی بے پایاں قوت نے قاری کی

اس فطرت کے ساتھ ہر طرح کے کھیل کھیلے ہیں، اُسے ابھارا ہے، اُسے دبایا ہے، اُسے مہینزدی ہے، اُسے حسب دل خواہ جس مرحلے پر چاہا ہے آگے بڑھنے سے روکا ہے، اُسے گدگدایا ہے، اس کے چٹکیاں لی ہیں، اُسے ہنسا ہنسا کر رلایا اور رلا رلا کر ہنسا یا ہے، اس پر کاری ضربیں لگائی ہیں، اس پر خنک مرہم رکھے ہیں اور جب چاہا ہے اس سے ناممکن کو ممکن بنا دینے کی خدمت لی ہے — یہ سب کچھ اس کی عظمت کی نشانیاں ہیں، لیکن جذبہ تحیر کو اس عظیم فن کار نے کبھی کبھی اتنا عاجز اور لپٹ کیا ہے اور اس کی فن کارانہ بازی گری کے سامنے اس کی کوئی حقیقت باقی نہیں رہی۔ وہ ایک بے جان کٹھ پتلی ہے کہ اُسے حسب دل خواہ تختل کے تاروں پر ادھر سے ادھر بچایا جا رہا ہے۔ یہ صورت حال بھی کسی نہ کسی انداز میں اپنی قوتوں کے مقابلے میں قاری کی صلاحیتوں کو بے حقیقت اور حقیقت سمجھنے سے پیدا ہوتی ہے۔

اب دو مثالیں اور — چیخوف اور مولانا، جس طرح اب سے ستر اسی برس پہلے کہانی کے شیدائیوں کے محبوب تھے اسی طرح اب بھی ہیں۔ اور ان کی یہ محبوبی مستقبل میں بھی یقینی ہے، اس لئے کہ ان دونوں نے اپنی افسانہ گوئی کی بنیاد مصنف اور قاری کے اس رشتے پر رکھی ہے جس میں دونوں ایک دوسرے کو محبوب بھی ہوتے ہیں اور ایک دوسرے کے نزدیک معزز و محترم بھی چیخوف

اور مولیاں دونوں نے قاری کی اہمیت کو بدیہی طرح محسوس کرتے ہوئے اس کے ساتھ کسی طرح کی شعبدہ گری اور ظلم کاری سے کام نہیں لیا۔ ان کی کہانیوں کا موضوع زندگی اور اس کے حقائق ہیں۔ وہ حقیقت کو جس رنگ و روپ میں دیکھتے اور محسوس کرتے ہیں، اسی رنگ و روپ میں اس پر کسی طرح کا پردہ ڈالے بغیر یا اسے کسی سانچے میں ڈھالے بغیر فن کار کی طرح قاری کے سامنے رکھ دیتے ہیں۔ جیخوف اور مولیاں ایک ایسی حقیقت اور صداقت کے مصوّر اور مفسّر ہیں جو کبھی فرسودہ نہیں ہوتی۔ امتدادِ زمانہ سے اس میں کوئی فرق نہیں پڑتا۔ جیخوف اور مولیاں دونوں اس صداقت کی مصوری کو اپنا مطمح نظر اسی لئے بناتے ہیں کہ ان میں سے کوئی اپنے قاری کو تحقیر کی نظر سے نہیں دیکھتا۔ بعض دوسرے لکھنے والوں کی طرح وہ قاری کو اتنی سمجھ کر اس کی آنکھوں پر پردے نہیں ڈالنا چاہتے۔ دونوں کی نظر میں ان کے قاری میں اتنی ذہانت، دکاوت اور تصور آفرینی ہے کہ اُن کی کہی ہوئی ادھوری بات کو پورا کر کے اس سے وہی نتیجہ اخذ کر سکتا ہے جو افسانہ نگاروں کا مقصود ہیں۔ گو اس معاملے میں مولیاں اور جیخوف میں ملازمت کا فرق ہے۔

اپنے معاشرے کے افراد کے متعلق مولیاں کی رائے مجموعی حیثیت سے کچھ بلند نہیں، اس لئے وہ اپنے افسانے کے قاری کو بھی ذہانت کا بلند مقام نہیں دیتا۔ یہی وجہ ہے کہ اس کی کہانیوں میں بات بلا واسطے

وسیلے کے زیادہ سیدھے سادے انداز میں کہی جاتی ہے۔ اس کی منطق زیادہ واضح اور مربوط ہوتی ہے۔ اس کی بنائی ہوئی تصویروں میں لوگوں کی جگہ خالی نہیں چھوڑی جاتی اور عموماً سبب اور نتیجے کا تعلق چیدار نہیں ہوتا۔ چیخوت کے دل میں اپنے قاری کی طرف سے اس طرح کی کسی بدگمانی کی گنجائش نہیں۔ اسے یقین ہے کہ وہ اس کے بنائے ہوئے خاکوں میں خالی جگہوں کو پُر کرنے اور اُس کی بنائی ہوئی ادھوری تصویروں میں رنگ بھر لینے کے اہل ہیں۔ یہی وجہ ہے کہ اس کی بیانیہ مصوری کی بنیاد عموماً رمز اور تصور آفرینی پر رکھی جاتی ہے۔

بعض اوقات چیخوت کے افسانوں پر یہ اعتراض کیا جاتا ہے کہ ”ان میں کچھ واقع نہیں ہوتا“ حالانکہ غور کیا جائے تو حقیقت یہ ہے کہ اس کے نازک افسانوں میں جو کچھ واقع ہوتا ہے یا جو کچھ پیش آتا ہے وہ صفحہ قرطاس کی قیدوں یا ایک محدود منظر کی پابندیوں سے آزاد ہوتا ہے۔ واقعات پیش آتے ہوئے نظر نہیں آتے، لیکن ایک واضح اشارہ ان کے وجود کی طرف رہنمائی کرتا ہے اور اکثر ایسا ہوتا ہے کہ کہانی ختم ہو جاتی ہے اور واقعہ برابر جاری رہتا ہے۔ کسی قاری کو اگر یہ واقعہ ہوتا ہوا نظر نہ آئے تو درحقیقت اس کی نظر، اس کے تصور اور اس کی بصیرت کی کوتاہی ہے۔ جس ذہانت اور تصور آفرینی کی توقع چیخوت اپنے قاری سے رکھتا ہے وہ اگر اس میں موجود ہو تو اس کی آنکھیں ایک ایسا منظر دیکھ سکتی ہیں جس میں وسعت بھی ہے اور گہرائی بھی، رنگینی

بھی ہے اور تاثیر بھی۔ چیخوت اپنی بنائی ہوئی تصویروں میں خطوط اور رنگوں کے جو غالی مقامات چھوڑ دیتا ہے ان میں ہر طرح کے قاری کے لئے یہ آزادی ہے کہ وہ اپنے تصور، تخیل اور ذہانت کے مطابق اس کی تکمیل کرے۔ گویا چیخوت کی نظر انسانی ذہن و ذکاوت کی بے پایاں صلاحیتوں پر ہے اور انہیں صلاحیتوں کے احترام اور تقدس نے اُسے لازم و کنایہ اور تصور کے احساس کا فن سکھایا ہے۔ چیخوت کی کہانی پڑھ کر ہمارے سامنے کردار کا جو نقش ابھرتا ہے وہ کسی ایک خاص معاشرے کے فرد کا نہیں بلکہ عالمگیر انسانی برادری کی سیرت اور شخصیت کا نقش ہوتا ہے۔ کہانی میں کرداروں کے ساتھ جو کچھ پیش آتا ہے ہمارے دلوں میں صرف اسی کا گرازن نہیں ہوتا بلکہ اس سے زیادہ ہمارے دل اس تصور سے پگھلتے ہیں جو کہانی ختم ہونے کے بعد کرداروں پر گزرتا نظر آتا ہے۔ اس طرح چیخوت کے دل میں انسان کی صلاحیتوں کا جو احترام ہے اس نے کہانی کے ایک ایسے فن کی تخلیق کی ہے جس میں قاری کی ذہنی داری بہت بڑھ جاتی ہے۔ ممکن ہے کہ غیر سنجیدہ اور سطحی قاری اس فن پر ہنسیں لیکن جن میں چیخوت کے جذباتی گداز اور روحانی عظمت کا ساتھ دینے یا اس سے تعاون کرنے کی صلاحیت ہے وہ اُسے انسانیت کے مستقبل کا فن سمجھیں گے۔

دنیا کے ان چند ہمیشہ زندہ رہنے والے قصے گویوں کی مثالیں اس حقیقت کی طرف زیادہ واضح اشارہ کر رہی ہیں کہ کہانی کے مصنف

اور قاری کے درمیان ایک ایسا رشتہ ہے جسے نہ کبھی نظر انداز کیا جاسکتا ہے اور نہ اس کی طرف سے غفلت برتی جاسکتی ہے۔ اس رشتے کی نوعیت گو ہمیشہ ایک سی رہتی ہے لیکن اس کا وجود کہانی کے وجود کا ایک ناگزیر عنصر ہے اور یہ ناگزیر عنصر اپنی نوعیت کے اعتبار سے کہانی کے فن کی نوعیت میں تبدیلیاں کرتا رہا ہے اور کرتا رہتا ہے۔ ہر زمانے میں کامیاب افسانہ نگار وہی ہوئے ہیں اور شہرت اور قبول کا اعزاز اور پائندگی و دوام کا شرف انہیں کے حصے میں آیا ہے جنہوں نے اپنے قاری کو مجرب اور محترم جانا ہے اور اسے تحقیر کی نظر سے دیکھ کر اس کے جذبات کے ساتھ شعبہ بازی سے کام نہیں لیا ہے۔ قاری کو فریب میں رکھنے والے قصہ گو اسے الجھن اور پیچیدگی میں پھنسانے والے اتان سرا، اس کے جذبہ تجسس اور ذوق و شوق کو اپنا کھدنا بنانے والے شعبہ باز نہ کہانی کے فن کے صمیم منظر ہیں اور نہ اس کی روایات کے حقیقی پاسبان۔ ان کی راہ خلوص فن کی راہ نہیں، اس لئے کہ ان کی نظر نے گویا کہانی کہنے اور کہانی سننے والے کے اس رشتے کی طرف سے نگاہیں بند کی ہیں جو فطرت کے قوانین کا پیدا کیا ہوا ہے۔

کہانی کے مصنف اور اس کے قاری کے رشتے کی اہمیت کی بنیاد چونکہ کہنے اور سننے والے کے فطری تقاضوں اور ان تقاضوں کے اشتراک پر ہے اس لئے اس کی اہمیت ہمیشہ مسلم رہی ہے، لیکن زندگی کے موجودہ دور میں کہ انسانی فطرت اور اس کی نفسیاتی نزاکتوں کا علم بہت

عام ہو گیا ہے اس کی اہمیت اور اس اہمیت کے احساس میں نمایاں اضافہ ہوا ہے۔

BATES نے افسانہ نگاری کے جدید رجحانات کا تجزیہ کرتے ہوئے مصنف اور قاری کے رشتے کے سلسلے میں بعض نکات کی باتیں کہی ہیں۔ وہ ایک جگہ لکھتا ہے :-

”اب سے ایک صدی پہلے قاری کو کمتر اور حقیر سمجھنے کا کھیل کھیلا جاسکتا تھا لیکن اب یہ ممکن نہیں رہا (خصوصیت سے مختصر افسانے میں)۔ عام قاری کی سطح اب خاصی بلند ہو گئی ہے۔ تعلیم، سفر، وسیع تر معاشری روابط، لباس، مہن سہن اور مذاق میں مدور جے کی یکسانی نے ان بیشمار چیزوں کو ہماری آنکھوں کے سامنے لا کر رکھ دیا ہے جو ایک صدی پہلے ہم سے بہت دور تھیں اور اس لئے ان کا صحیح تصور کرنے کے لئے ہم تفصیلی بیانات کے محتاج تھے۔ اب مصنف اور قاری دونوں تفصیلات کی روح فرساغی سے آنا ہو گئے ہیں۔ اب صرف اشارے کناٹے کافی ہیں۔“

کہانی کے مصنف اور قاری کے رشتے کا یہ حقیقت پسندانہ تصور ان افسانوں اور ناولوں کا پیدا کیا ہوا ہے جس میں مصنف عہد حاضر کے علمی، استقرائی، تجربی اور نفسیاتی رجحانات سے متاثر نظر آتا ہے۔ جدید سائنسٹک نظریات اور جمہوری ماحول نے ایک طرف تو قاری

تجربات میں وسعت پیدا کی ہے اور دوسری طرف اسے اپنے گرد و پیش کی زندگی پر غور و فکر اور تجزیے اور تنقید کی نظر ڈالنے کا عادی بنایا۔ اور ان پر اظہارِ خیال کی آزادی دی ہے۔ یہی ذہنی کیفیت مصنف کی بھی ہے اور اس لئے ہمارے ناولوں اور افسانوں میں مشاہدے اور غور و فکر کی رُوح، تفصیلات، اور جزئیات کی تلاش کا جذبہ، خارجی مشاہدات اور داخلی کیفیات کی مونثگانی اور تجزیے کا رجحان اور بے باک و تنقید کی جسارت کا میلان چھایا ہوا نظر آتا ہے اور افسانوی ادب میں مصنف اور قاری دونوں پوری طرح ہم آہنگ ہو کر زندگی کی تفسیر اور تنقید کا حق ادا کر رہے ہیں۔

مصنف اور قاری کے تجربات کی یکسانی، ہم آہنگی اور اشتراک نے ہمیشہ طوالت کے بجائے اختصار اور تفصیل و تشریح کے بجائے اشارے کئے اور تصور آفرینی کی صورت اختیار کی ہے۔ موجودہ عہد کے ایک اور معروف ناول نگار ہنگوئے نے ناول نگار اور قاری کے مشترک تجربات احساسات اور افکار و تجلیات کا ذکر کرتے ہوئے لکھا ہے کہ ناول نگار اپنے گونا گوں تجربات کے اندر شہ سر ملے سے، اپنے علم سے اپنے تصوق اور تخیل سے اور اپنے احساس سے اور ان سب کے اجتماع اور امتزاج سے واقعات اور کردار تخلیق اور تعمیر کرتا ہے، ان میں ایک فن کا راند ترتیب پیدا کرتا ہے اور قاری کا مشترک تجربہ، تخیل، احساس اور فکر ناول نگار کی تخلیق کی ہوئی زندگی کو اپنی زندگی بنا دیتا ہے۔

ہمنگوسے نے مصنف اور قاری کے تجربے کے اس مشترک سرمایہ کی بنیاد پر اپنی ناول نگاری کے لئے جوفن وضع کیا ہے، اُس کی بڑی خصوصیت یہ ہے کہ وہ اس فن کے اشاروں اور علامتوں کے ذریعے بعض باتیں لکھ بغیر جی قاری کے ذہن اور قلب میں جاگزیں کر دیتا ہے۔ اس کا لکھا ہوا ایک جملہ ہر ایک وقت کئی باتیں کہتا اور بتاتا ہے اور تفصیلات کے پیچیدہ اور طویل عمل میں اُبھے بغیر وہ پڑھنے والے کے سامنے ایک ایسی فضا قائم کر دیتا ہے جس میں آنکھوں کو ایک منظر کی واضح تصویر بھی نظر آتی ہے اور دل کو ایک شدید احساس اور جذبے کی گونج بھی سنائی دیتی ہے۔ ہمنگوسے نے اپنے معتدل اور مضبوط فن کے ذریعے ناول نگار کو فنی نظم و ضبط کی جو تعلیم دی ہے وہ موجودہ عہد میں مصنف اور قاری کے انجربات کے ناگزیر اشتراک کا نتیجہ ہے۔ اپنے مشاہدات میں سے غیر ضروری تفصیلات کو خارج کرنا، جذبات کو ابھارنے کے لئے مبالغہ آرائی سے کام نہ لینا اور محض حُسن ذوق اور حُسن نظر کی تسکین کے لئے ادبی اور شاعرانہ بیانات، فنی شعبہ بازیوں اور سحر طرازیوں کے استعمال سے اجتناب اور احتراز کرنا اس کے فنی ضبط نفس کے لوازم ہیں۔ اپنے فن کے متعلق اس کے مندرجہ ذیل الفاظ کو انسانی فن کی موجودہ روش کی روح کہا جاسکتا ہے:-

”افسانہ نگار جس چیز کے متعلق لکھ رہا ہے۔ اگر اُسے اس کا صحیح علم اور واقفیت ہے تو وہ آسانی سے ایسی چیزوں کو ترک کر سکتا ہے

جو اس کے قاری کے تجربات میں مشترک ہیں۔ اگر افسانہ نگار نے لکھتے وقت صداقت اور خلوص سے کام لیا ہے تو یقین ہے کہ قاری بھی انہیں اسی شدت سے محسوس کرے گا جس شدت سے مصنف محسوس کرتا ہے، خواہ مصنف انہیں بیان کرے یا نہ کرے۔“

ہمنگوئے نے اپنے نظریات اور ان نظریات پر عمل کر کے جو پرجیات اور مؤثر ناول لکھے، وہ لکھنے والوں کی نئی نسل کا صحیفہ فن بن گئے۔ اس لئے کہ انہیں ان اصول کی پیروی میں موجود عہد کے قاری کے دل کی دھڑکن بھی سنائی دی اور اس کے فکر و تخیل کا وہ عکس بھی نظر آیا جس نے مصنف اور قاری کو ایک ہی سطح پر لا کر کھڑا کیا اور ایک مشترک فنی تجربے اور عمل کے دو ایسے عناصر بنائے ہیں جو ایک دوسرے کے پابند بھی ہیں اور ایک دوسرے پر اثر انداز بھی ہوتے ہیں۔ باہمی اثر پذیری اور اثر اندازی نے افسانے اور ناول کے فن کو ایک نیا مفہوم دیا ہے، ایک نئے معنی سے آشنا کیا ہے۔

کہانی کے اس نئے فن میں مصنف کا کام یہ ہے کہ وہ ماحول اور انسان کے خارجی اور داخلی پہلوؤں کا وقت نظر سے مشاہدہ اور مطالعہ کرے، اپنے مواد پر پوری غور و فکر صرف کرے، غمو و فکریں تخیل کی رنگ آمیزی سے مشاہدے، مطالعے اور فکر کی پیدا کی ہوئی حقیقت سے ایک نئی حقیقت کی تخلیق کرے اور نفسیاتی تجزیے

اور فنی حسن انتخاب کی منزلوں سے گزر کر قاری کے سامنے زندگی کی ایک ایسی تصویر لائے جس کے خطوط مبہم اور غیر واضح اور جس کے رنگ ہلکے اور غیر مرنے ہونے کے باوجود اتنے واضح اور شوخ ہوتے ہیں کہ قاری اُن کی مدد سے ایک مکمل تصویر بنا لیتا ہے جس کا ہر نقش ابھرا ہوا ہوتا ہے اور ہر رنگ اپنے اپنے محل کے اعتبار سے موزوں ، متناسب اور متوازن۔ موجودہ دور کی کہانی کا فن صرف مصنف کی ذات پر ختم نہیں ہو جاتا ، بلکہ اس سے بھی بہت آگے قاری کی ذات پر جا کر اس کی تکمیل ہوتی ہے۔ اس فن میں مصنف کی ذات یا اس کی ادبی اور شاعرانہ موشگافی قاری کی نظر اور اس کے موضوع کے درمیان حائل نہیں ہوتی۔ مصنف کہانی میں زندگی کی تفصیلات بیان کرنے کے بجائے اس کی تصویر کشی اور تفسیر کرتا ہے اور اس مصوری اور تفسیر میں اشاروں کنایوں سے ، رموز و علامات سے ، بالواسطہ بیان اور عمل سے کام لیتا ہے۔ اس کے واقعات کہانی کی بندشوں میں محکم ہو کر نہیں رہ جاتے بلکہ اس کے ختم ہونے کے بعد بھی جاری رہتے ہیں۔ اس کے کردار کہانی میں جو کچھ کرتے دکھائے گئے ہیں اس سے بھی زیادہ وہ کہانی کی چہار دیواری سے باہر نکل کر کرتے نظر آتے ہیں اور کہانی کی حد بندی کو توڑ کر واقعات اور کرداروں کا یوں ایک وسیع تر ماحول کی تخلیق کرنا صرف اس لئے ممکن ہے کہ قاری کی ذہانت ، اس کے وسیع تر تجربات ، اس کی فکری اور نغشی صلاحیتوں

اس کی نظر کی پردہ دری اور دروں بینی نے قاری کو محض قاری نہیں رکھا۔ وہ ایک وسیع تر مفہوم میں خود کہانی کا خالق ہے اور کہانی کے فنی تخلیقی عمل میں مصنف کے ساتھ اس درجہ وابستہ ہے اور اس کے فن پر اس حیرت انگیز حد تک اثر انداز ہے کہ قاری کی حیثیت سے بڑھ کر اس نے خالق کی حیثیت اختیار کر لی ہے۔ تخلیق میں مصنف اور قاری کے اس مکمل اشتراک نے انسانے کے فن کو اس مقام تک پہنچایا ہے، جہاں وہ اس سے پہلے کبھی نہیں پہنچا تھا۔

افسانہ گوئی کے ہر دور میں مصنف اور قاری کے اس رشتے کی اہمیت مستحکم رہی ہے اور اثر اندازی اور اثر پذیری کا مشترک عمل مصنف اور قاری کو ایک دوسرے سے قریب لانے میں مدد معاون رہا ہے۔ اس لئے کہ جب کہانی کہنے اور لکھنے والا یہ سوچتا ہے کہ قاری کو کیا چیز خوش کرتی ہے تو اپنی تخلیق سے پہلے وہ قاری کے تعاون کا طالب ہوتا ہے۔ قاری کا یہ تعاون کبھی مصنف کے لئے ایک ہمدردانہ فطرت کی صورت اختیار کرتا ہے اور کبھی قاری کو اپنے اوپر وہی ذہنی اور جذباتی کیفیت طاری کرنی پڑتی ہے جس میں ڈوب کر مصنف نے اپنے فن پارے کی تخلیق کی ہے۔ کبھی وہ اسی مشترک جذبے کے تحت رومانیت کا پرستار بنتا ہے اور کبھی مثالیت کا دلدادہ اور کبھی اس حقیقت کا جو یا جو اسے زندگی میں نہیں، صرف کہانی میں ملتی ہے۔ لیکن مصنف اور قاری کے اس مشترک عمل، مشترک جذبے اور مشترک احساس کو ہم آہنگ

ہونے کا ایسا موقع شاید کبھی نہیں ملا جتنا موجودہ زمانے کے مشترک
خارجی اور داخلی تجربات کے اشتراک اور ہم آہنگی کی بدولت
ملا ہے۔

اچھی کہانی

پچھلے بابوں میں ہم نے افسانے کی فنی حقیقت اور اصلیت کا جائزہ لیا اور اس مقبول خاص و عام صنف کے مختلف فنی پہلوؤں سے بحث کی۔ افسانہ کیا ہے؟ اچھا افسانہ لکھنے کے لئے افسانہ نگار کو موضوع کی تلاش اور مواد کی فراہمی میں کتنی ذہنی کاوش اور تخیلی اور فکری سرگرمی سے کام لینا پڑتا ہے۔ پلاٹ کسے کہتے ہیں؟ اچھے پلاٹ کی کیا کیا خصوصیتیں ہیں؟ افسانے کی سُرخ، اس کی ابترا اور خامتہ اور اس کی فنی ترتیب سے صحیح اثرات اور نتیجے پیدا کرنے کے لئے کون فنی نزاکتوں سے کام لینے کی ضرورت ہے؟ افسانہ لکھنے کے کون کون سے طریقے رائج ہیں اور ان میں سے کون سا کس طرح کے افسانے کے لئے زیادہ موزوں ہے؟ افسانہ نگار کے اسلوب اور اس کے نقطہ نظر کو افسانے کی گہرائی اور اس کی تاثیر میں کیا اہمیت حاصل ہے؟ ان سوالات

اور ان سے پیدا ہونے والے اور بہت سے مسائل پر گفتگو کرنے کے بعد خود بھی اندازہ لگایا جاسکتا ہے کہ اچھا افسانہ کن عناصر سے مل کر بنتا ہے۔ کون سی چیز افسانے کی تاثیر میں کمی کر دیتی ہے اور کس چیز سے اس کے اثر میں اضافہ ہوتا ہے۔ پھر بھی کتاب کے آخر میں مختصر طور پر یہ بحث بے محل نہیں کہ ابھی کہانی کی کیا کیا خصوصیتیں ہیں اور ساری باتوں کو چھوڑ کر اگر افسانہ نگاران باتوں پر غور و فکر کر سکیں اور اچھے لکھنے والوں کے افسانے دیکھ کر اس بات کا اندازہ لگائے کہ انہوں نے یہ خصوصیتیں پیدا کرنے کے لئے کن کن باریکیوں سے مدد لی۔ بے توہمت سی گفتگوں خود بخود دور ہو سکتی ہیں۔ اچھے افسانے کی سب سے ضروری اور اہم خصوصیت یہ ہے کہ افسانہ نگار شروع سے آخر تک اس میں لہجہ اور انداز کی ہم آہنگی قائم رکھے۔ اس کا جذبہ خاص، اس کی روح اور مرکزی خیال ایسی چیزیں ہیں جن پر افسانہ نگار کو پہلے سے غور و فکر کر کے اپنے تخیل میں صفائی پیدا کرنی پڑتی ہے۔ جب تک تخیل میں صفائی اور وضاحت نہیں ہوگی کوئی سلیفے کی بات کہنی ممکن ہی نہیں۔ افسانہ نگار کسی خاص مقصد سے افسانہ لکھنا چاہتا ہے۔ اس مقصد میں گہری تاثیر پیدا کر کے افسانہ پڑھنے والے کو اپنا ہم خیال بنانے کا جذبہ اس کی ساری کوششوں کی بنیاد ہے۔ جب تک یہ مقصد افسانہ نگار کے ذہن میں واضح نہ ہو وہ اسے افسانے میں بھی واضح نہیں کر سکتا اور جب تک افسانے کے مرکزی خیال میں وضاحت اور یقین شامل نہ ہو

اُسے کسی مؤخر انداز میں بیان کرنا ممکن نہیں۔ اسی لئے عموماً کہا جاتا ہے کہ افسانہ نگار کا انداز اس کے موضوع اور مقصد سے پیدا ہوتا ہے۔ ہر نیا موضوع اور نیا مقصد ایک نئے انداز اور نئے لہجے کا طالب ہوتا ہے اور اسی لئے مختلف افسانوں میں افسانہ نگار کو اپنے لہجے اور انداز میں تبدیلی کرنی پڑتی ہے۔ کبھی اسے شگفتہ بیانی سے کام لینا پڑتا ہے، کبھی لہجے میں سنجیدگی کی ضرورت محسوس ہوتی ہے، کبھی طنز و مزاح، انداز ہی سب سے زیادہ موزوں اور مناسب نظر آتا ہے کبھی ہمدردانہ یاواعظانہ طرح ہی افسانے کو زیادہ بامقصد اور پُر تاثیر بناتا ہے۔ افسانہ نگار ایک فن کار ہے اور اُسے اپنے مقصد کو کسی نہ کسی پردے میں چھپا کر ہی دوسروں کے سامنے لانا ہوتا ہے۔ انداز اور لہجے کا یہ فرق ہی مقصد کا پردہ ہے۔ یہ پردہ نہ ہو تو افسانے میں فنون لطیفہ کی سی نزاکت باقی نہ رہے۔ یہی وجہ ہے کہ افسانہ نگار کے انداز کو افسانے میں اتنی اہمیت دی جاتی ہے اور افسانے میں اس کی ہم آہنگی پر اتنا زور دینے کی ضرورت محسوس ہوتی ہے۔ افسانہ نگار افسانے کے موضوع اور مقصد کو سامنے رکھ کر غور و فکر سے کام لے اور موضوع اور مقصد کی مناسبت سے لہجے اور انداز کا تعین کرے۔ اس تعین کے بعد اب اس کا فنی فریضہ ہے کہ سارے افسانے میں اسی انداز اور لہجے پر قائم رہے۔ شگفتگی، سنجیدگی، طنز، مزاح، ہمدردی ان میں سے ہر ایک کا لہجہ اور انداز میں الگ الگ کام اور الگ

الگ حصہ ہے۔ افسانہ نگار یہ طے کرے کہ کس موقع پر ان میں سے کسی چیز کی مدد سے افسانہ فن کی حیثیت سے سب سے کامیاب ہو سکتا ہے تو اس کے لئے یہ بھی ضروری ہے کہ افسانے کے شروع سے آخر تک اپنے فیصلے پر قائم رہے۔ لہجے اور انداز کی بھی یکسانی اور ہم آہنگی افسانے کے فن کا اہم تقاضا ہے۔

یکسانی اور ہم آہنگی کے لفظ غلط فہمی پیدا کرتے ہیں۔ اس لئے یہ بات بھی ذہن میں رکھنے کی ہے کہ لہجے یا انداز کی یکسانی اور ہم آہنگی کا مطلب یہ نہیں کہ کہانی میں سرے سے تنوع غائب ہو جائے۔ تنوع ہی فن کی رنگینی کی جان ہے۔ افسانے میں بھی اس کے بغیر کام نہیں چل سکتا۔ اس میں لچک نہیں پیدا ہوتی جو کامیاب افسانے کا ایک ضروری جزو ہے۔ افسانے میں کرداروں سے پلاٹ سے اور اس کی فنی ترتیب سے تنوع اور رنگینی پیدا کی جاتی ہے۔ ان میں سے ہر چیز کا اپنا الگ الگ کام ہے لیکن یہ سب کے سب مل کر ایک مجموعی تاثر پیدا کرتے ہیں، اس لئے ان میں سے کسی ایک کو دوسرے پر اس درجہ غالب نہیں آ جانا چاہیے کہ دوسرے کی ہستی فنا ہو جائے اور مجموعی تاثر میں اُسے جو حصہ لینا ہے اس میں کمی آ جائے مجموعی تاثر اسی صورت میں ممکن ہے کہ افسانے کے مختلف حصے اپنی مدد میں رہیں، ان میں وہی صحیح توازن ہو جو ایک کو دوسرے کا مددگار بناتا ہے۔ اگر ایک حصہ دوسرے پر غالب آ جائے گا تو جہاں

ایک طرف پڑھنے والے کی توجہ اصل مقصد کی طرف سے ہٹ جائے گی وہاں دوسری طرف افسانے کا مجموعی اثر بھی نائل ہو جائیگا۔ اس لئے جب لہجے یا انداز کی ہم آہنگی کا ذکر کیا جاتا ہے تو اس کا مقصد یہ نہیں ہوتا کہ افسانہ نگار تنوع اور رنگینی کا خون کر کے قاعدے اور اصول کو پتھر کی لکیر بنا لے اور اس سے ہٹنے کا نام نہ لے۔ مقصد صرف یہ ہے کہ افسانے کا مرکزی خیال، اس کا بنیادی حس یا جذبہ لہجے کے نیچے نہ دب جائے۔ افسانے میں اختلافات ہوں لیکن یہ اختلافات بھی اس کی یک رنگی میں ممد ثابت ہوں۔ سرتاسر حزن یا کہانی میں مزاح کی ہلکی سی چاشنی حُزن کو اور زیادہ گہرا بنا دیتی ہے۔ یاس اور قہقہے ساتھ ساتھ ہوں تو یاس کا اثر اور دیر پا اور یقینی بن جاتا ہے۔ بشرطیکہ یاس کا جذبہ قہقہوں کی گونج میں دب کر نہ رہ جائے۔ یک رنگی اور یکسانی میں اختلاف اور تضاد سے مدد لینے کے لئے فنی توازن کا خیال سب سے پہلی چیز ہے۔ اس کے بغیر فن کھلونا اور تماشا بن جاتا ہے اور افسانہ نگار کو اسے تماشا بننے سے بچانا ہے۔ اُسے لہجے اور انداز میں اپنی شخصیت کا رنگ بھر کے اُسے قومی مزاج سے ہم آہنگ رکھنا ہے۔ لہجے میں اپنی شخصیت اور قومی شخصیت دونوں کو نمایاں ہونا چاہیئے۔ اگر افسانہ نگار کمان دونوں شخصیتوں کے وجود کا صحیح احساس ہے تو اس کے لہجے اور انداز میں اس یک رنگی کا پیدا ہونا دشوار نہیں، جس کا تقاضا فن کی تاثیر کی

طرف سے ہوتا ہے۔

افسانہ نگار میں فنی تناسب کا صحیح احساس نہ ہو تو انفرادی اور قومی شخصیتوں کے احساس کے باوجود پہلے اور انداز میں یکسانی اور یک رنگی انہیں پیدا ہوتی۔ اس لئے اچھی کہانی کی دوسری خصوصیت صحیح تناسب کو بتایا گیا ہے۔ ترتیب کا تناسب فن کی ہر تخلیق کا جوہر ہے جس طرح انسانی اعضا میں باہمی تناسب اُسے حسن کا بیکر بناتا ہے اُسی طرح کسی فنی تخلیق کے مختلف حصوں میں باہمی تناسب اُسے حسین و جمیل بناتا ہے، افسانے میں اس کے پلاٹ، پلاٹ میں آنے والے کردار، افسانے کی فنی ترتیب، اس ترتیب کے مختلف مناظر، تمہید، منتہا، خاتمے کی انہی اپنی جگہ ہے۔ یہ سب چیزیں مل کر افسانے کو افسانہ بناتی ہیں اور اس کے مجموعی تاثر کو یقینی بنانے اور اس کے مقصد کو قائم رکھنے میں حصہ لیتی ہیں، اس لئے ان میں سے ہر ایک کو افسانے کے مقصد اور اس کے مجموعی تاثر کا تابع رہنا چاہیئے۔ ان سب کی حیثیت ایک حاکم کے سامنے محکوم کی سی ہے جو اپنی خدمت کی بجائے آدمی کے بعد کسی پیغمبر میں دخیل نہیں ہو سکتا۔ ہر ایک کے پیرو جو خدمت ہے وہ اُسے انجام دیتا ہے، اسے دوسرے کی خدمت سے کوئی تعلق نہیں۔ ایک کا دائرہ عمل دوسرے کے دائرہ عمل میں دخل انداز نہیں ہوتا اور اس طرح گو ہر ایک اپنا اپنا کام کرتا ہے۔ پھر بھی ان سب کے الگ الگ راستے ایک خاص نظام زندگی کو اس کے مقررہ

راستے پر باقاعدگی کے ساتھ چلنے میں مدد دیتے ہیں۔ یہی حال افسانے کے مختلف حصوں کا ہے۔ ان سب کے عمل کا دائرہ ایک دوسرے سے مختلف ہے، پھر بھی ان سب کا عمل بل جمل کے افسانے کی ایک خاص، نہج میں لے جانے میں مدد و معاون ثابت ہوتا ہے۔ اگر ان میں سے کسی ایک کے عمل میں فرق پیدا ہو جائے، کوئی ایک اپنی مقررہ حدوں سے باہر نکل جائے تو افسانے کے راستے میں ایک رکاوٹ پیدا ہو جائے گی اور وہ کبھی اپنی منزل مقصود پر نہیں پہنچ سکتا۔ دائرہ عمل کا اختلاف ایک خاص قسم کا اتحاد پیدا کرتا ہے اور اتحاد میں افسانے کی تاثیر اور مقصد کی فنی تکمیل کا راز پنہاں ہے۔ بہت سے افسانے اپنی انفرادی خوبیوں کے لحاظ سے فن کی بہترین مثالیں پیش کرتے ہیں۔ ان کی تفصیلات میں مصوّر کے موقلم کے سارے نقوش کا تیکھا پن ہوتا ہے۔ ان کے کردار کسی ماہر نفسیات کے باریک مطالعے اور تجربے کی کسوٹیوں پر پورے اترتے ہیں۔ بیان میں ادبیت ہے، گفتگو ہے، مزاح کی چاشنی ہے، طنز ہے، لطیف تشبیہیں اور استعارے ہیں، لیکن افسانہ نگار نے کہیں جوش سے مغلوب ہو کر ان میں سے کسی ایک چیز پر اتنا زور دے دیا ہے کہ اس خاص چیز کا حسن باقی چیزوں کے حسن کو ماند کر دیتا ہے۔ ایک کی چمک دمک کے آگے باقی سب چیزیں دھیمی اور مدھم نظر آتی ہیں اور نتیجہ یہ ہوتا ہے کہ یہ حسن افسانے کے مجموعی حسن میں داغ لگا دیتا ہے اور افسانہ فن

اور تاثیر کا ایک ایسا عیب بن جاتا ہے جس کا علاج خود افسانہ نگار کے
کے پاس بھی نہیں ہوتا۔

— ختم شد —

